ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 3

ПЕРВЫЙ КАНАЛ

ИСКУССТВО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

КАРТОЧНЫЙ ДОМИК

The New York Times

«... [Карточный домик –] Макбет наших дней, великолепный и захватывающий, каким мы хотим видеть современное телевидение...»

Каждый год журнал обращается к фестивалю «Артдокфест». И это не случайно. Программы, включающие и дебюты, и работы известных отечественных и зарубежных мастеров, позволяют говорить не только о важнейших проблемах сегодняшней документалистики и даже не только о главных трендах кино, но и — шире — об актуальных тенденциях мирового современного искусства. Вот и в этом номере материалы, напрямую или косвенно инспирированные «Артдокфестом»-2012, составили большую часть содержания.

О том, можно ли «впрячь в одну телегу» правду (искусства и жизни) и любовь к родине, в том значении, которое нам все жестче навязывает власть с помощью двусмысленных трактовок понятия «патриотизм», мы поговорили с ведущими документалистами, критиками, организаторами фестиваля («Здесь и теперь»). Художественный потенциал документального кино, хрупкость или отсутствие границ между ним и игровым кинематографом, образ нашей страны, какой ее увидели российские и зарубежные авторы, заинтересовавшиеся реальностью современной России, — это темы беседы «ИК» с Андреем Смирновым и Александром Архангельским, членами фестивального жюри («Здесь и теперь»).

В «Репертуаре» — рецензии на фильмы «Артдокфеста», а также на некоторые важные игровые картины, в «Именах» и «Опыте» — беседы с крупнейшими мастерами-документалистами, комментарий к их творческой биографии. Закономерным продолжением и развитием дискуссий о документальной природе современного искусства стали еще два материала: мастер-класс замечательного немецкого режиссера Андреаса Дрезена, чей метод работы далек от традиционного понимания производства игрового фильма («Опыт»), и портрет молодого драматурга и режиссера Саши Денисовой, воспитанницы «Театра.doc»: беседа с ней «проиллюстрирована» фрагментами ее пьесы («Имена»).

В рубрике «Разборы» мы продолжаем знакомить читателя с сегодняшним кино бывших соцстран: в этом номере — Польши.

В «Чтении» мы начинаем публикацию сценариев, победивших в конкурсе «Личное дело», во второй раз проведенном нашим журналом.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Правда хорошо, а патриотизм лучше?
«Круглый стол»

20
АНДРЕЙ СМИРНОВ — АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Другое кино — другая страна
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

РЕПЕРТУАР

29
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ, МАРИНА КРОНИДОВА
Их съели
«Шопинг-тур», режиссер Михаил Брашинский

33
НИНА ЦЫРКУН
Честный Эйб
«Линкольн», режиссер Стивен Спилберг

37
ЕЛЕНА СТИШОВА
Лайк для «Кинопробы»
Екатеринбург-2012

42
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Лето, пролетевшее незаметно
«Лето с Антоном», режиссер Ясна Краинович

44
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Парадный портрет автохтона
«31-й рейс», режиссер Денис Клеблеев

47
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Любить по-русски
«А была любовь», режиссеры Хокан Пьенёвски, Коге Йонссон

49
ВИКТОР МАТИЗЕН
Пятьдесят минут на свежем воздухе
«5 минут свободы», режиссеры Кирилл Сахарнов, Ксения Сахарнова

51
ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
Очевидное невероятное
«Да здравствуют антиподы!», режиссер Виктор Косаковский

И М Е Н А

59
АНДРЕЙ ЗАГДАНСКИЙ:
«Западные ценности нужны в России только интеллигенции»
Беседу ведет Виктор Матизен

67
САША ДЕНИСОВА:
«Повезло!»
Беседу ведет и комментирует Ольга Андреева

78
САША ДЕНИСОВА
Морфология
Фрагменты пьесы

О П Ы Т

89
ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ:
«Опять собираю деньги по миру»
Беседу ведет Сергей Сычев

94
АНДРЕАС ДРЕЗЕН:
«Мы не делаем дождь»
Мастер-класс режиссера

Р А З Б О Р Ы

105
АДАМ КРУК
Потерянная декада?
Кино сегодняшней Польши: избавление от комплексов

115
АНДЖЕЙ ПИТРУС
Старое и новое
Смена поколений в польской режиссуре

Ч Т Е Н И Е

123
РОМАН КОРНЕЕВ
Вавилон
Сценарий

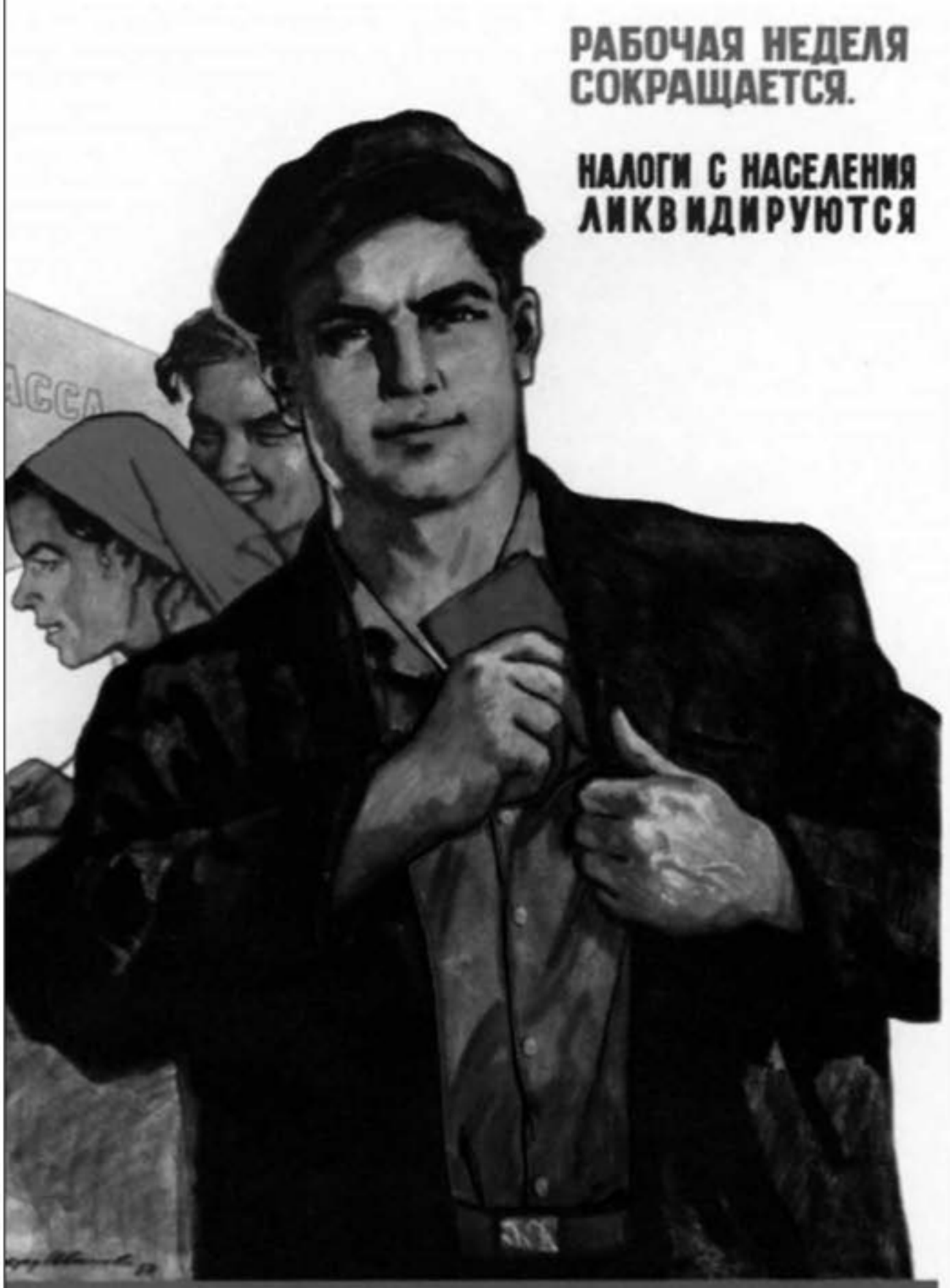
136
ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА
Море в тебе и с тобой
Сценарий

154
ЮРИЙ АРАБОВ
Конкубино
Сценарий

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



В.Иванов
1961

Правда хорошо, а патриотизм лучше?

В рамках фестиваля «Артдокфест»-2012 состоялась дискуссия, подготовленная редакцией «Искусство кино» и обеспеченная сотрудниками фестиваля. В ней приняли участие критики Нина Зархи, Виктория Белопольская, искусствовед, социолог Анатолий Голубовский, режиссеры Виктор Косаковский, Виталий Манский, Дмитрий Васюков, Александр Расторгуев, Андрей Загданский. Вел дискуссию главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Как вы знаете, в России 7 мая 2012 года изменился содержательный контекст. В Министерство культуры назначены специальные люди, у которых есть миссия: перекодировать многое из того, что было в культуре в последние двадцать лет сделано неправильно. Так, в частности, государство не определяло содержание фильмов, создаваемых в стране, при том что давало по меньшей мере до двух третей всех денег в российское кинопроизводство. Недавно министр культуры заявил, что мы переходим к госзаданиям во всех сферах культурной практики — всюду, где есть федеральные бюджетные деньги. Это касается господдержки игрового кино, театров, музеев, библиотек, всевозможных биеннале, фестивалей, парков, формирования книжного фонда, решений о том, закрывать или открывать специальные центры российской культуры за рубежом. Все теперь обязано подчиняться госинтересам. Эти понятия будут основными в ближайшие пять лет. Работа эта началась. Так, активно готовится, а частично уже и происходит трансформация ряда искусствоведческих институтов...

В недавно утвержденной программе развития отечественной культуры до 2020 года на 410 страницах практически не встречается слово «искусство». Это идеологическая программа. В послании Федеральному Собранию президент очень много места уделил проблеме патриотизма.

Нина Зархи. Именно это — магистральное — понятие конкретизировано в темах, которые, как десять заповедей, продиктовал Мединский тем кинематографистам, которые планируют получить господдержку.

Д.Дондурей. Да, вы, наверное, знаете эти темы, приоритетные для социально значимого кино.

Н.Зархи. Про Куликовскую битву, афганскую бойню... В списке очень много войны.

Д.Дондурей. В начале октября министр культуры заявил о том, что государство станет самостоятельно определять тематику фильмов, на которые будут выделяться деньги из бюджета. «Мы имеем право от имени народа сказать: да, мы хотим фильм о Бородино, а не о ваших духовных терзаниях... Государство должно платить за то, что оно считает целесообразным в данный момент». Мы входим в ситуацию и атмосферу достаточно кислую, связанную с непростой будущей жизнью авторского кино, а также его фестивальным продвижением. Хотя впоследствии в Минкульте все-таки пообещали деньги на сохранение этого вида творчества. Власти было приятно, когда фильм, которому она помогала — «Фауст» Александра Сокурова, — получил «Золотого льва» Венецианского фестиваля. Новые идеологические ориентиры серьезно и надолго связаны с патриотизмом. Парадокс в том, что чем больше вкладывается денег в патриотизм, тем меньше массовый зритель интересуется: а) патриотическими лентами, б) коммерческими, в) авторскими, г) вообще каким-либо кино.

Н.Зархи. Я бы даже сказала, своей родиной.

Д.Дондурей. Да. Получается, что чем больше сил вкладывается, тем становится хуже.

Виктор Косаковский. Я бы хотел спросить. Вот если бы, например, Гоголь сегодня написал «Мертвые души», поэма вошла бы в этот список десяти предложенных тем?

Н.Зархи. Нет. Ни малейшего шанса бы не имела. Это чернуха страшная и осквернение и режима, и русского народа.

Анатолий Голубовский. Боюсь, что даже «Война и мир» не вошла бы. В первоначальном замысле Льва Николаевича Толстого.

Н.Зархи. Уж не говоря о «Шинели»...

В.Косаковский. И Салтыков-Щедрин — не патриот?

Н.Зархи. Нет, конечно. И «Анна Каренина»: положительная героиня — самоубийца и морфинистка...

Виталий Манский. Вы сейчас утрируете, или это все так серьезно? Потому что вопрос Косаковского очень правильный. Нужно отмотать назад и разобраться, как патриотизм и правда соотносились в той государственной политике, к которой сегодня направили свои взоры.

В.Косаковский. Я считаю, что меня уже давно выдавили из страны. Потому что, когда я пятнадцать лет назад сделал фильм «Среда», меня обвинили в том, что я выбрал для съемок людей грустных, печальных. Даже один приличный человек из нашего сообщества мне сказал: как же так, почему нет ни одного писателя, поэта, ни одного Бродского в твоем фильме? Где они все? Почему они не родились в среду в Петербурге? Я ответил, что, может быть, они родились во вторник или в четверг. А в среду, извините, не получилось. Дальше я просто стал снимать из окна, наблюдать, что там на улице происходит, но меня сразу же обвинили в том, что я специально подговорил строителей, чтобы они зарыли в землю гнилую трубу, а она взорвалась. Я также специально попросил их разрыть... Сейчас, спустя пятнадцать лет, вдруг стали замечать, что трубы-то у нас лопаются.

Пятнадцать лет я не беру в отечестве деньги, потому что понимаю, что общество у нас не способно воспринимать критику. Мы любим, чтобы нас гладили по головке, какие мы хорошие, великие, у нас Достоевский, Толстой и Пушкин. А когда задаешься вопросом: почему же мы тогда живем в дерьме, почему воруем, почему даем и берем взятки, почему участвуем в этой безумной коррупционной системе, тотально захватившей и кинопроизводство... Потому что у нас великая культура? Если ты это скажешь, ты, конечно, становишься врагом отечества. Тогда ты не патриот.

Н.Зархи. И еще хуже — русофоб.

В.Косаковский. Именно. Почему я стал снимать про букашек и камни? Потому что понял, что каждый раз, когда я снимаю про реального человека,

меня обвиняют в двух этих страшных грехах. А мне кажется, что я как раз самый настоящий патриот.

Д.Дондурей. Самым важным является то, как начальство сверху донизу воспринимает понятие «патриотизм». Все должно быть предельно примитивно. Даже в армии, думаю, несколько другой подход — там есть хотя бы масштаб жертвенности, жизни, смерти, благородства, еще чего-то. А здесь ты должен гордиться всем — и точка.

Н.Зархи. «...странною любовью» — даже эту подозрительную странность уже отменили.

В.Манский. Мы соскочили с того вопроса, на который я не получил ответа. Я все-таки хочу понять, можно ли снять, сделать, написать великое произведение, которое бы совмещало в себе и художественную правду, и патриотизм? Существуют ли в принципе такие произведения? Возможно ли сегодня совмещать эту самую правду, реальный взгляд на нашу жизнь и патриотизм?

В.Говорков
1946

Или это иллюзия? Виктор снимает «Среду», и ему уже, грубо говоря, нужны для патриотизма пятница и вторник, потому что в среду нет места для патриотизма. Или как? Ответ-то есть?

Д.Дондурей. Есть простой ответ. Всюду, где есть искусство, гуманизм, позиция, человеческое достоинство и другие подобные ценности, есть патриотизм.

Н.Зархи. Где нет циничных спекуляций, где видна боль авторов за то, как живут их герои — я имею в виду и внешнюю жизнь, и внутреннюю, пусть они хоть распоследние злодеи...

А.Голубовский. Я считаю, что патриотизм есть даже в том, что у психологов принято называть рефлексией.

Д.Дондурей. Сложное ви́дение мира.

А.Голубовский. Да. Где предпринимается попытка понять, на каком свете ты живешь. Там, где отсутствует пофигизм, там уже по определению присутствует патриотизм. В этом смысле, когда мы говорили о великих произведе-

ниях русской литературы, которые могли и не могли бы считаться патриотическими, я совершенно серьезно упомянул «Войну и мир», потому что уровень рефлексивности, например, Андрея Болконского очень высокий. Рассуждения на поле Аустерлица, где он лежит практически убитый, сегодняшней властью, конечно, не могут считаться патриотическими. Или его рефлексия по поводу дуба. Это уже не лезет в прокрустово ложе патриотизма. Или вот роман «Декабристы»: он должен был показать, какого черта они потом все дружно пошли на Сенатскую площадь, — это уже не лезет ни в какие ворота. Если бы сегодня это было написано, какой-нибудь чиновник непременно бы сказал: зато какой Кутузов! Ведь главный герой «Войны и мира» — русский народ. Это, между прочим, сказали критики, а не Толстой. Помимо всего прочего спор этот давний, еще Чаадаев говорил о «патриотизме с открытыми глазами», «с закрытыми глазами». И всегда, как только люди начинали рефлексировать, так немедленно на них обрушивались с обвинениями в отсутствии патриотизма.

Виктория Белопольская. Вы меня простите, но именно этого я боялась: что в ходе дискуссии мы отвлечемся от кино и перейдем на Льва Толстого.

Н.Зархи. Нет, но Косаковский действительно задал уместный вопрос по поводу «Мертвых душ». Понятно, что сегодня это было бы наверняка запрещенной чернухой.

В.Манский. Сергей Аполлинариевич Герасимов снял в махровые советские годы «Тихий Дон» и получил Ленинскую премию. Кинематографическое произведение, правда, на литературной основе. В общем, достаточно контрастное произведение. И там есть много вопросов к патриотизму, к считыванию гражданской войны и прочее. Может, мы слишком банально или вульгарно воспринимаем требование власти к патриотическому воспитанию?

Д.Дондурей. Власть хочет всего и сразу. Чтобы была «Золотая пальмовая ветвь» Канна — топовая новость в программе «Время». Это первое. Второе: чтобы фильм собрал миллионов эдак двадцать билетов здесь, в стране. И чтобы этот фильм, по мнению администрации президента, был наполнен гордостью за родину.

Н.Зархи. По поводу «Тихого Дона». Шолохова примирил с Герасимовым — в общем, это было нетрудно — масштаб русского характера. Русский человек широк — ширь и примирила. «Тихий Дон» был обречен на то, чтобы считаться патриотическим произведением.

Давайте сузим тему и перейдем к кино. Мы говорим о документальном кино, которое по определению должно быть еще правдивее игрового — потому что ближе к подлинной реальности, а значит, страшнее, безжалостнее...

В.Белопольская. До какой степени наша дискуссия инспирирована письмом молодых кинематографистов по поводу патриотизма, чернухи, позитива, негатива?

Д.Дондурей. Нет, не инспирирована. Просто я в начале говорил об ориентирах момента. На него нельзя не ответить. Куда бы вы ни зашли, какую бы дверь ни открыли — всюду в присутственных местах вас ждут с дубиной патриотизма. Можно было бы не обращать на это внимания, если бы государство не было крупнейшим игроком на рынке культуры. Этого же нет в большинстве стран мира. Там патриотизм не заказной.

В.Белопольская. Очень интересная ситуация в документальном кино связана с тем, что государство здесь не является значимым игроком. Все главные свершения документального кино последнего времени сделаны либо при минимальном участии государства, либо категорически без него. В этом смысле это своеобразная зона, лабораторная, на нее не влияет рычаг денег.

В.Косаковский. Господа, я не улавливаю. Вопрос ведь еще сложнее. Вот сейчас Расторгуев и Костомаров снимают народное кино. А готово ли общество воспринимать то, что мы делаем, как исторический фильм? Мне кажется, люди сейчас ждут от нас политического высказывания. Я в 1991 году снял мате-

риал о том, как Владимир Владимирович Путин бежал за Собчаком, защищая Анатолия Александровича. При этом придерживал руку таким образом, что было очевидно, что у него там что-то лежит. Но я уверен, что сейчас я не могу показать этот кадр, да вообще все, что тогда снимал, потому что от меня будут ждать политического высказывания: я за Путина или против? То, что делают Расторгуев и Костомаров, — часть истории, но воспринимать это будут обязательно как политический демарш. Готово ли само общество воспринимать нашу работу, если мы ее ответственно делаем? Может быть, пора создать некую клятву кинематографиста наподобие клятвы Гиппократа?

Дмитрий Васюков. Не думаю, что в этой клятве будет место для защиты кадра, на котором Путин бежит за Собчаком. Безусловно, можно придумать целую обойму кадров, про которые можно сказать: «Это мое ви́дение истории, реальности, правды». Но они не будут на экране. Другое дело, только ли в этом заключается ви́дение истории, документальности или правды.

В.Белопольская. На самом деле восприятие — это действительно центр тяжести. То, как это сегодня смотрится, чего от этого ждут.

Д.Васюков. Но мы и не просто фотографы.

В.Манский. Саша, скажи, проект «Срок» — это правда?

Александр Расторгуев. Патриотическая причем.

В.Манский. И все-таки: ты считаешь, что это правда или какой-то авторский взгляд, что соответственно уже предполагает определенную дистанцию по отношению к правде?

А.Расторгуев. Поскольку у нас по структуре проекта много глаз, благодаря этому где-то что-то ухватывается правдивое и настоящее. Но, мне кажется, к дискуссии это не имеет отношения.

Д.Васюков. Смотрите. Мой фильм, на который деньги дало государство, называется «Счастливые люди». Это патриотично или нет, хотя бы по названию?

Д.Дондурей. Конечно.

Д.Васюков. Три года назад этот фильм купил Первый канал. Высшее начальство канала «Россия» также смотрело эту картину. Они плакали, смеялись, в итоге вердикт был таков: этот фильм никогда не покажут на федеральном телеэкране. Как это понять? Там нет ни одного слова ни про Путина, ни против власти, никто ни за кем не бежит, никто не митингует. Люди просто живут в далекой деревне. Но умные люди прекрасно понимают, что слово «счастливые» в названии родилось именно потому, что герои ленты предельно далеки от власти и только поэтому имеют возможность жить так, как сами считают нужным. Вот и всё. И начальники этот подтекст замечательно поняли.

Д.Дондурей. Начальники действительно люди умные. И те, кто программирует телевидение, и те, кто за ним присматривает. Они прекрасно знают интересы системы, режима, момента, не зря едят свой хлеб. На стреме каждую секунду. Это чутье у них невероятно артистично. Они с каким-то креативным умением распознают противника в каждом кадре — он за идеалы системы или нет. В этом смысле нынешняя ситуация куда более опасная, чем с химиком Демичевым, тем более ткачихой Фурцевой. Они знают, что можно ставить в эфир по ночам на федеральных каналах, когда они свободны и отработали барщину. И в этом смысле ситуация еще опаснее, потому что они работают и с тем влиятельнейшим механизмом, который в советское время был микширован, — с давлением денег. Сегодня этот рынок открыт, четок и функционален. И очень патриотичен.

А.Расторгуев. Вы сейчас говорите о Владиславе Суркове? Идеология искусства, кажется, сейчас в его руках, и он действительно блестящий, выдающийся писатель, эстет. И мне кажется, он — один из органов коллективного управителя нашей страной. Я бы назвал его Нероном. И поскольку мы живем в нероновское время, то патриотизм в данном случае и правильное понимание задач искусства — это правильное отношение к Нерону.

Д.Дондурей. Управители, как вы, Саша, их назвали, очень эффективные менеджеры, оставляют свободными определенные гетто, где ты можешь попасть на Авиньонский фестиваль, на фестиваль «Санденс», в Роттердам. Они все эти зоны огораживают, дают поддержку, возможности.
А.Расторгуев. При этом такие возможности и свободу обменивают на личную преданность.
Д.Дондурей. Да, конечно, я согласен.
А.Расторгуев. Я думаю, что люди, которые пользуются такими «зелеными коридорами», — это режиссеры «в законе».
В.Белопольская. Если уж мы заговорили об обобщенном образе властных идеологов, я не понимаю одного. Как таким образом в их сознании сочетаются двадцать миллионов зрителей, «Санденс», Канн... Как это может сочетаться?
Андрей Загданский. Я слушаю вас с уважением и некоторым чувством ужаса. Потому что слово «патриотизм» обладает либо нейтральной коннотацией, либо не совсем приличной: его лучше не произносить — это как порнография. Мы знаем, когда это есть, а когда — нет, когда это хорошо, а когда — плохо. Но лучше как понятием им не швыряться: оно очень тяжелое, страшное. И в принципе, в данном контексте не сильно отличается от социалистического реализма. В действительности речь идет о перетягивании каната. Власти под этим — я считаю, страшным — словом будут подразумевать систему управления вами, нами, всеми, то есть технологию «морковки и палки», которой они будут управлять, в то время как другой лагерь будет называть патриотизмом какие-то гуманистические ценности, которые разделяет с ним весь мир. Речь идет о том, кто заберет себе этот термин. На мой взгляд, он отвратителен, его нужно отдать. Но по правилам игры, в которую вы все вступаете, вы должны участвовать в этом перетягивании, утверждая, что патриотизм на самом деле — то-то и то-то, что в нем, настоящем, нет ничего дурного и т.п.
Д.Дондурей. Вы, грубо говоря, против «перезагрузки термина»? Предлагаете его отдать, а не перезагрузить?
А.Загданский. Он скомпрометирован в западной мысли настолько, что трогать его не надо. Он всегда будет выстреливать отвратительно. В здешней реальности это тоже плохое слово, манипуляции, с ними производимые, вызывают массу негативных последствий. То, о чем говорит Виктор Косаковский, — лишь часть этих последствий. Ну кто может определять, патриотично что-то или нет? Какой сумасшедший скажет, что этот фильм патриотичен, а эта книга нет? Сам по себе такой импульс — безнравственный и бесстыжий. Никто не имеет права определять содержание и масштаб патриотизма ни перед людьми, ни перед совестью.
В.Косаковский. Я согласен с этим, но в глубине души если закроюсь и буду сам себя спрашивать, то могу смело себе сказать, что я — патриот. В лучшем смысле этого слова. Почему я стал говорить о клятве Гиппократа в кино? Потому что те, кто берет на себя ответственность выступать перед обществом, должны сказать себе, анонимно, не публично, что делаем все это из высоких побуждений.

Я начинаю думать, что XX век вообще настолько дискредитировал идею не только патриотизма... Когда-то мне казалось, что надо снимать кино национальное, по крайней мере, с признаками своей культуры. Но теперь я думаю, что это абсурд, это время прошло. Когда смотришь фильм про дельфинов, ты не задаешься вопросом, это новозеландские дельфины или шотландские. Когда смотришь фильм про кондора, тебе не важно, из Чили он или из Аргентины. Для меня человек — это вид, существо, которое населяет эту планету. И мне это интересно. Люди живут, совершают нежности и гадости. Я понимаю, что и гадости, и мерзости, и достойные, высокие поступки совершаются и у нас, и там, в любой стране мира. Меня больше всего раздражает во всякого рода депешах и докладных записках, тем более указаниях, что нам следует снимать. Потому что в этом случае отвергается сам принцип искусства.

Оно возникает, когда внутри художника есть какой-то необъяснимый, никому не понятный фонтан идей и образов, который заставляет его делать что-то, и художник, по большому счету, — настоящий пророк. Он знает лучше, чем любой чиновник, что он видит в обществе, что грозит обществу, к чему идет это общество. Художник видит это и лучше другого знает, какую тему поднимать. Никто ему не скажет, о чем необходимо снимать кино. В этом его преимущество — он знает лучше любого чиновника, на что сегодня обратить свой взгляд. Потому что внутри у него живет какой-то червяк, который заставляет его не спать.

Д.Дондурей. Надо это выступление Виктора передать в каждый кабинет Минкульта...

Д.Васюков. У меня такое ощущение, что они не хотят так уж жестко навязывать режиссеру, они говорят другое: творите, вдохновляйтесь, придумывайте, как прежде, по тем же химическим законам. Но, вы знаете, у нас тут есть еще ряд пунктов, которые вы как-то включите в свое вдохновение. Может, это имеется в виду?

А.Голубовский. Можно не включать. Никто никого совершенно не обязывает что-то включать куда-то. Не стоит, наверное, переусложнять рефлексию начальников. Наличие тех пунктов, о которых здесь говорит Даниил Дондурей, свидетельствует о достаточно примитивном мышлении, даже если они за большие деньги по ночам что-то неожиданное придумывают, выискивают. Ничего такого особенного они не выискивают. Во многом у них тоже очень сложное положение, они также мучаются и терзаются, потому что толком сами не понимают, что имеется в виду под этим самым патриотизмом. И когда возникает вопрос, какое кино все-таки будет поддерживаться, появляется этот список, и там сплошь война, война и еще раз война. Почему? Потому что патриотизм, с точки зрения начальства, есть некоторый отказ от индивидуального.

Все это находится в рамках патриотизма. А все то, что индивидуально, уже не вполне укладывается в жесткие патриотические рамки. В этом смысле чиновники, конечно, могут очень четко сформулировать госзадание для игрового кино. Такое поддержим: событие, которое вызывает патриотические чувства или действия. А что делать с документальным кино, не очень понятно. С другой стороны, проект «Срок». В принципе, все события, там описываемые, тоже связаны с максимальным напряжением разного рода духовных сил и в определенном смысле с отказом от индивидуального. Но есть еще одна составляющая патриотизма, которая в данном случае важна для начальников. В игровом кино, когда речь идет о военных событиях, — это то, чем можно гордиться. А тут непонятно, гордиться или нет. Поэтому вроде бы с точки зрения официальных представлений о патриотизме есть несколько составляющих, но нет главного: гордиться или нет?

В.Манский. В документальном кино был и существует такой жанр «болты в томате». Вот в этом жанре патриотизм абсолютно возможен и по отношению к заводу, и по отношению к директору завода... Потому, что когда ничего не работает, не выполняется план, мы на экране видим все ровно наоборот. Искренне снимаем кино, потому что мы хотим, чтобы люди, пришедшие на юбилейный вечер по поводу 60-летия консервного завода, получили чувства удовольствия и гордости. Зачем же им рассказывать, что склады затарены, что продукция неликвидная, а бухгалтер — вор. Праздник же. И, по сути, получается, что в документальном кино вариантов для патриотизма больше практически не существует. Как только начинаешь рассказывать о любом живом организме, ты выводишь его из состояния твоего как бы патриотического отношения, подъема, к правдивому рассмотрению ситуации. А в реальной ситуации даже любой чемпион Олимпийских игр, прежде чем им стать, получил огромное количество травм, проигрышей, личных трагедий.

Но есть «болты в томате» государственного масштаба, ведь сама власть тоже иногда их заказывает. Я на днях был на олимпийских стройках со спортив-

ными журналистами. Они мне рассказали: уже решено, известно, что к каким-то объектам даже не будут вести дорогу, потому что понятно, что не успеют. Эти соревнования будут без зрителей, туда даже телекамеры на вертолете будут забрасывать. Это уже известно, решение принято. Мы не успеваем — не строим, всё, закрыли тему. Но наш коллега Сергей Мирошниченко получает от государства какое-то огромное количество евро, чтобы снять патриотическую картину о том, как в Сочи все прекрасно. Значит, другие картины про Сочи невозможны? Государство, по идее, должно поставить заслон другим непатриотичным версиям происходящего в Сочи.

Д.Васюков. В то, что ты говоришь, ты вносишь свое понимание патриотизма, утверждая, что это похвальба с враньем.

Александр Архангельский, Андрей Смирнов

Н.Зархи. Когда мы говорим «патриотизм или правда», на самом деле это подразумевает: «лакировка или чернуха». Они все равно считают, что немного лакировки никому не повредит. Сегодняшние в чем умнее предыдущих? В том, что они действительно знают, им ведь докладывают, что объекты построены не будут. Поэтому они сами не назовут фильм Мирошниченко правдой, а будут считать «немножко лакировкой». Да, но полезной: во имя национального подъема, победы. Потому что нельзя любить ворующую, лживую, несправедливую, обижающую людей родину, неблагодарную даже к тем, кто отдал за нее все, что было. Когда с гордостью объявляют, что ветеранам войны, ползком добирающимся до сортиров в огороде, бесплатно дадут «Жигули», за такую родину становится стыдно до скрежета зубовного. И это, увы, не «стыд любви», потому что родина не оступилась случайно, а ведет себя так — всегда. И не краснеет.

В.Иванов
1946

В.Манский. Значит, остается актуальным вопрос, который задал Загданский. Значит, неигровое кино, если оно действительно документально, не может быть патриотично по своей сути.

Н.Зархи. Сегодня не может.

В.Манский. Значит, как только любая документальная картина проходит по департаменту патриотического воспитания, она должна превратиться в ложь. А учитывая то обстоятельство, что сегодня 50 процентов средств идет через ворота государственного финансирования, а завтра будет идти 95 процентов, получится, что все документальное кино, вся наша летопись современности будет заведомо сфальсифицирована. А чиновники сейчас как раз делают заказ на превращение летописи нашей жизни в «болты в томате».

Д.Васюков. Они создают исторический нарратив, который будет актуален и востребован...

Н.Зархи. Круг тем предельно сужается. Представим: снимается абсолютно гуманистический фильм про хоспис. Понятно, что в любой стране мира эту картину поддерживали бы все. Потому что это о том, как одни люди помогают другим достойно прожить самый страшный кусок жизни. Но у нас такую картину сделать и правдивой, и патриотичной нельзя. Потому что все-таки неизбежно придется показать сложности выбивания трех копеек, но ведь это «непатриотично», или легкость, с которой сдают своих родителей куда-то умирать русские люди, но ведь это русофобия. А то вдруг еще и станет понятно из фильма, что такие хосписы, как созданный в Москве Верой Миллионщиковой, — исключение на грани фэнтези. К тому же в кадр попадут матери, живущие на птичьих правах в палатках возле детского хосписа. О какой правдивой летописи можно говорить?

Д.Васюков. Все дело в пропорции.

А.Загданский. Пропорция может быть только в сердце художника, нет другой и никто не может ее диктовать.

А.Голубовский. Для чего и кому нужен патриотизм? Главный вопрос современности: зачем он нужен начальникам? Они прекрасно обходились без него практически двадцать лет. Патриотизм нужен для того, чтобы что-то как-то развивалось, но они считают, что все будет развиваться в том случае, если мы будем чем-то гордиться. Вот мы загордились — и это дает нам импульс к развитию. Но гордятся в основном тем, что как-то приукрашено. А развитию как раз способствует критика. Если не показывать правду, начинается тухлый застой. Наш разговор — это спор о том, что способствует развитию: гордость и самодовольство или критика. Документальное кино, конечно, в отличие от игрового, работает с фактурой реальности, с правдой жизни в значительно большей степени, чем игровое. Если исходить из того, о чем говорил Даниил Дондурей — про «Пальмовую ветвь», — то «Фауст» Сокурова можно признать фильмом патриотичным: говоря просто, это из разряда того немногого, что дает нам основания испытать хоть в какой-то степени чувство гордости. Из разряда «можем, когда захотим»... Но документальное кино просто по определению должно быть прежде всего честным — в документальном кино патриотична именно критика, честный взгляд на то, что действительно происходит в сегодняшней жизни.

В.Белопольская. Самое интересное: любопытно и симптоматично, что именно в зоне отражения реальности документальным кино начало нагнетаться и актуализироваться это противостояние. Я думаю, это произошло потому, что в нашем документальном кино восторжествовала, как и в экономике в целом, сырьевая модель развития. Основным трендом является добыча сырья. Причины — это другой разговор. Но то, что стало определять сознание зрителя, завладело этим сознанием. Это то, что я условно называю «театром.док», а кто-то называет «школой Разбежкиной и Угарова». То, что очень плохо акцептируется международным фестивальным движением, поскольку не имеет своего художественного языка. Сейчас в переговорах с одним крупным докумен-

тальным фестивалем я опять выдержала дискуссию по поводу фильма «Милана», награжденного — к моему глубокому сожалению — на «Артдокфесте» в прошлом году. Профессионалы не хотят его брать, уже который по счету фестиваль говорит: это плохая картина, зачем вы нам ее предлагаете? И меня, честно признаюсь, эти отказы радуют, потому что в нашей документалистской среде фестивали определяют художественную политику, критерии оценки, координаты.

Съемочное сырье выдается за произведение искусства. Сейчас мы переживаем такую же историю с проектом «Срок». Фильма нет. Есть work in progress, некоторый замысел, эпизоды, выложенные в Сети. В сознании «просвещенных» это сырье уже обрело статус фильма. Мы уже слышим исключительно это слово — «фильм».

В.Манский. Монтаж там присутствует?

В.Белопольская. Я не знаю, наверное, какие-то эпизоды смонтированы. Но дело в том, что там 1225 эпизодов, как-то подмонтированных, возможно, но они являются проектом. Пока что не фильм. А в сознании продвинутых граждан все уже отлито в бронзе. Подобные вещи я называю «сырьевой моделью развития» — она грозит окончательно погубить документальное кино, на мой взгляд. Это, по большому счету, эксгибиционизм реальности. Предъявление неких фрагментов.

Н.Зархи. Без рефлексии?

В.Белопольская. Главной рефлексией является крик художника о том, что вот это существует и вот это он нам демонстрирует. И только это. Художник выполняет исключительно ретрансляционную функцию, потому что даже снимает он именно таким образом. Собственно, в школе Разбежкиной это один из элементов образования: учащийся снимает сам, без художественного изыска, то, что попадает в объектив, насколько возможно объективно. И это стало основным трендом в нашем кино. Фильмы, ставящие перед собой художественные задачи, моментально обвиняются даже Виталием Манским в том, что это игровые картины, потому что в них есть авторский взгляд, авторский фильтр, авторское превращение эмпирической реальности в художественную. Виталий сразу мне говорит, что, например, фильмы «Танцор», «Собачий кайф», предыдущий фильм Ивана И. Твердовского, — это все игровое кино. При этом игровым называется просто кино, созданное автором-документалистом с серьезным авторским внедрением в реальность. С превращением «мяса» в хоть какой-то «фарш» — речь даже не идет о «котлетах». Почему? Потому что в документальном кино в России восторжествовала идея эксгибиционизма и выдачи сырья на-гора.

Авторы перестали ставить перед собой иные задачи, чем эксгибиционистские. Я не знаю, извините, как привязать это к вопросу о патриотизме, но факт в том, что документальное кино в основном своем тренде отказывается от решения художественных задач. Тех, которые стоят перед ним как видом искусства.

У нас в программе фестиваля есть две картины про социальных сирот, бездомных подростков. Мне не нравится одна из них — английская картина. Она тоже представляет то направление, о котором я говорила в связи с отечественным кино, — абсолютно не осмысленный, а просто зафиксированный камерой материал.

А.Загданский. Я хочу вернуться к начальному импульсу нашего разговора. Даниил Дондурей сделал такую вводку про патриотизм, которая показалась мне довольно страшной. Вот взлетел мяч, он летит на эту площадку. Как реагировать? Сказать, что это вообще не мяч, а кусок грязи?.. Или отражать его, или рассматривать?.. Давать какие-то свои альтернативные определения патриотизма?.. Или ответить неким программным документом...

Д.Васюков. Похоже, что власти что-то вбрасывают, но сами еще не договорились до конца между собой, что именно вбрасывают. А мы за них теперь думаем...

Д.Дондурей. Теперь я позащищаю Министерство культуры. Его руководители действительно уверены, что это именно они дают деньги. Никогда не будут думать, что это деньги налогоплательщиков. Это особые государственные, а не общественные средства.

Нецивилизованная, без инфраструктуры, пустыня Сочи — государство вложило в нее несметные миллиарды долларов — многократно больше, чем стоила Олимпиада в Ванкувере. И мы покажем за эти суммы величие Сочи! Патриотизм в действии...

В.Манский. Позволю себе процитировать нашего министра культуры. Он сказал конкретно следующее: когда вы заказываете ремонт в своей квартире и к вам приходят строители, вы что, говорите им — вот моя квартира, ремонтируйте? Вы же им говорите, в какой цвет покрасить стены, какой унитаз поставить. И у него отношение к искусству, к художникам, как к строителям, которые пришли к нему в квартиру делать ремонт. Обратите внимание, именно к нему лично. Это представление министра о том, кто мы такие. А взять и покрасить ему стены вместо красного в зеленый — это на самом-то деле уже акт непатриотизма с нашей стороны.

Д.Дондурей. Он ведь платит.

А.Голубовский. Он предлагает, чтобы вы задумались. И сделали самостоятельные выводы. История с ремонтом квартиры министра привязана не для того, чтобы объяснить, как должен работать художник. Он это говорит для того, чтобы все *граждане*, в том числе и художники, задумались над тем, кто, что и как должен делать. При этом, Виталий, он говорил это, когда речь зашла о том, что должно финансировать государство. Дело в том, что идея «кто платит, тот и заказывает музыку» пронизывает все поры нашего общества. И это главная идеологема, а вовсе не патриотизм. И в этом весь ужас документального кино — оно в тупиковой ситуации, потому что никак не вписывается в эту идеологему. Ты снял фильм, но если показал правду жизни, ясно, что ты иностранный агент, ты сделал то, что проплатил Госдеп, а не то, что у тебя наболело.

Д.Васюков. У меня вопрос. Мы должны получать или не получать деньги? У власти в руках мощнейший ретранслятор — телевидение. А от нас они чего еще хотят?

Д.Дондурей. Это отдельные потоки. Министр культуры, как вы знаете, не является управленцем в отношении телевидения, которое и есть основной институт программирования страны.

Чего они хотят? Первое. Значимый этнический компонент: российские люди — великие, замечательные, чаще других побеждают в войне, в науке, в искусстве, в спорте. Все у них больше и краше. Второе: все ситуации должны завершиться успехом и благополучием. Не рассказом, как у нас все отвратительно, как мы в экономике проиграли, как мы болеем в наших больницах, умираем в наших приютах... Третье: нужно показать, что у этого социума, то есть у системы, которую они олицетворяют как заказчики, есть перспективы. Мы пришли надолго — управлять. Ныне существующая система завтра не погибнет. Она любима народом, люди готовы пожертвовать собой ради нее. Ради всех этих скрытых приоритетов — успех, стабильность, благополучие, режим, перспективы, характер и так далее. Начальники готовы допустить некоторые сложности — но только по дороге к этим замечательным вершинам.

Д.Васюков. Это как фильмы, которые снимали в 30-е годы в Германии...

В.Манский. Сейчас Министерство культуры продавило сценарий. Сюжет следующий: парень любил девушку. Они жили в горах. Их стала разделять строящаяся дорога. И они поначалу протестовали против этой стройки. Но потом там построили мост, и их деревни объединились.

А.Загданский. Я в ужасе от всего этого. Вы меня пугаете.

В.Манский. Что касается документального кино, кстати, Андрей, это уже прямая речь замминистра, — для запуска неигровой картины через Министерство культуры теперь нужно предоставить контракт с телеканалом.

А.Загданский. Я уже с этим столкнулся, это несчастье какое-то.

В.Белопольская. Должна вам сказать как сотрудник телеканала, что такая система была всегда, только касалась она не Министерства культуры, а Минпечати. И я писала эти письма-гарантии томами всем, кому угодно: дескать, в случае реализации проекта будем заинтересованы, покажем и т.п.

Так вот, теперь мне пришло указание от начальников — писем таких больше не писать. Про Министерство культуры речь вообще не идет. При этом я работаю на канале «Культура», который, вероятно, потом фильмы все равно возьмет, потому что у нас есть соответствующие лакуны. Но писем таких было сказано не давать тем, кто хочет получить финансирование — причем не только от Минкульта, но и от Минпечати. Причина простая: эти заявки нам начнут спускаться напрямую — от обоих министерств. Сами министерства будут утверждать по каким-то своим критериям те проекты, демонстрацию которых мы потом должны будем осуществить.

Д.Дондурей. По сути это восстановление существовавшей лет шестьдесят системы под названием «тематическое планирование».

В.Манский. Но тогда совершенно очевидно, что мы в данную минуту подводим черту под историей значимого российского документального кино.

Д.Дондурей. В каком-то смысле да.

В.Белопольская. Я не запла́чу по поводу кино, которое финансирует Министерство культуры. Виталий, к чему этот катастрофизм?

А.Загданский. Но претензии, о которых ты говорила, носят характер в первую очередь эстетический.

В.Белопольская. Безусловно.

А.Загданский. Виталий говорит о позиционировании некоторой группы людей, целого класса кинематографистов, которые в принципе больше относятся к четвертой власти, чем к кино. По сути дела, документальное кино и есть медиаформа четвертой власти, которая по определению оппозиционна к любой действующей власти. Если четвертая власть не является таковой в отношениях с институциями государственной власти, то она уже не власть, а сфера обслуживания, своего рода официанты. Возвращаюсь к понятию «патриотизм», которое меня так смущает. Кажется, у Фрейда есть фраза о том, что всякая эмоциональная связь оставляет осадок обратный, противоположный чувству. Сужу по себе как человек, который жил в разных странах. Я испытываю двойственные чувства, например, к Украине, Киеву. Я их люблю и ненавижу. К Америке испытываю такие же сложные чувства. Многое нравится, многое не нравится. К Израилю прикреплен эмоционально. К России — это важнейшая часть моей культуры. Вот к Франции у меня нет такого двойственного отношения, мне там все нравится. Если я эмоционально включен в жизнь страны, общества и каким-то образом реагирую на то, что в ней происходит, акт доброй воли — мое желание, чтобы что-то на конкретном участке этой планеты стало лучше. Называйте это — на нелепом языке — патриотизмом. В моем понимании есть только одна реальная осмысленная функция у человека, у художника — гуманистическая: нужно пытаться сделать что-то лучше, просветленнее.

В.Манский. Но и обслуживающий персонал может сделать что-то лучше и просветленнее. Официант может любить своего клиента за хорошие чаевые. И сантехник...

А.Загданский. Может. Но это будет публичный дом. Ты же хочешь чистых и достойных отношений.

Д.Дондурей. Независимых, некоммерческих, непроплаченных.

А.Расторгуев. Я согласен с определением «официант», «обслуга». Потому что взаимоотношения, которые пытается выстроить с нами сейчас государство, именно такие — оно нанимает обслуживающий персонал. И предлагает внятные правила игры. Не хотите по ним играть — не играйте. Плакать об апокалипсисе кино бессмысленно, потому что творческие люди потому

и живучие, что находят возможности, лазейки для того, чтобы реализовывать свои фантазии, делать свое искусство.

Может, именно тогда, когда кино в какой-то момент пропадет совсем и Манскому нечего будет показывать, на следующий год на фестивале «Артдокфест» возникнут какие-то независимые частные фонды, которые будут поддерживать такое кино. Понятно, что их не будет много.

В.Манский. Это, видимо, те, кто вывозит сейчас в спешном порядке из России капитал. Ты их имеешь в виду?

В.Белопольская. Я думаю, что все-таки рано хоронить отечественное документальное кино только потому, что Министерство культуры теперь оставит его без денег. А то, что раньше финансировало министерство, и не являлось кино по преимуществу. Действительно, они много денег на это грохали, производили более ста названий.

В.Манский. Всего в прошлом году четыреста пятьдесят.

В.Белопольская. Я вынуждена была сталкиваться с этой продукцией как отборщик и программный директор фестиваля. Заявляю: она не имеет никакого смысла. Кроме, может, двух-трех фильмов. Поэтому думаю, что с документальным кино ничего страшного не произойдет. Новые указы, в частности стать патриотами, даже мало на него повлияют. Те достойные или сколько-нибудь интересные фильмы, которые делались, они и будут делаться — без помощи министерства.

А.Расторгуев. Не забывайте про появление такого отдельного пространства в Интернете, как YouTube или Facebook. В итоге создается микроклимат, где в принципе невозможно будет существование другого способа высказывания. Свободное телевидение 2000 года отделяется от нынешнего всего лишь двенадцатью годами, но это — пропасть. Я думаю, что предлагаемые инвективы логического толка, которые продвигает сегодняшнее Министерство культуры, за три года выкосят тренд... Если три года человека кормить только патокой, он станет неспособен воспринимать другие продукты, тем более иные вкусы. И это будет касаться не только зрителей, но и тех, кто что-то делает.

Д.Дондурей. Мне кажется, что в ближайшее время будет происходить мощная поляризация устремлений, связанная с тем, что министерство получило команду объединить свои усилия с телевидением. Эта продукция, по всей видимости, не будет иметь общественного художественного измерения. Она будет появляться в «ящике», называться «патриотичной» — и не будет показываться на «Артдокфесте». Вы, Вика, не будете ее продвигать на европейские фестивали.

Мы сейчас вступаем в ситуацию своего рода параллельной профессиональной реальности, параллельных частных практик. Это касается политической, идеологической, социальной жизни. В России уже существуют движения волонтеров, благотворителей, людей, которые на свои деньги помогают погорельцам, создают хосписы, собирают несметные деньги больным детям на операции в Европе. Без государства, без официальной экономики, без контроля и патриотического воспитания. И без координационных советов под председательством Навального. Вне социума возникает параллельная, частная реальность, негромкая, но эффективная, настоящая. Более того, я даже думаю, что нынешние обстоятельства поспособствуют ее самосознанию.

А.Голубовский. Параллельные структуры бывают разные. Например, Филипп Бахтин, бывший главный редактор журнала «Эсквайр», делает «Страну детей». Формируется параллельная страна, постепенно выращиваются ее новые поколения. Со своими институтами. И эта страна, на мой взгляд, будет строиться в ближайшее время ударными темпами.

Д.Дондурей. Мы сейчас находимся в ожидании нового этапа параллельного документального кино, которое будет активно искать способы самосохранения.

АНДРЕЙ СМИРНОВ — АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Другое кино — другая страна

БЕСЕДУ ВЕДУТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ И НИНА ЗАРХИ

Жюри фестиваля «Артдокфест». Андрей Смирнов, Ирена Лесневская, Александр Архангельский

Даниил Дондурей. Давайте начнем с общих соображений о сегодняшнем неигровом кино. Мы видим, как жестко разведены фильмы для телевизора — это не кино, а информационное сырье — и кино, которое телевизор не показывает вообще. Это как раз то кино, которое собирает «Артдокфест». Оно рассказывает о другой стране — судя по всему, телевидение об этой стране говорить не хочет. Или не может. Алексей Громов, управляющий медийной частью России, контролирует одну страну, которую показывают все телеканалы, а Виталий Манский представляет нам какую-то другую. В связи с этим первый вопрос. Действительно ли возникает образ России, если посмотреть на все фильмы как на некое целое и если пока не думать об индивидуальности художника, о языке... Только о реальности, которая предстает, когда смотришь двадцать один фильм конкурсной программы. Это что? Это место, где мы живем?..

Нина Зархи. Можно я чуть уточню? От языка, отвечая на вопрос о реальном образе страны, отречься, конечно, трудно. Художественность — даже и в документальном кино — все же дает и глубину, и точность портрета. Сложность черт, его составляющих. Самая добросовестная хроника, фотография обора-

чивается поверхностным взглядом ничего не понявшего человека. Это то, что Аверинцев называл «оптикой автотуриста» И все же — мы говорим хотя бы о намерениях, о замысле: по широте охвата — география, социальная среда и проблемы, типы героев, успех-неуспех, счастье-несчастье, лексика и т.п. — какой можно было увидеть на экранах кинотеатра «Художественный» сегодняшнюю Россию? Что в ней заинтересовало авторов — наших и зарубежных?

Андрей Смирнов. Вопрос ваш мне кажется излишне политизированным. В самом начале, когда мы, трое коллег по жюри — кроме нас с Александром работала Ирена Лесневская, — знакомились и пытались сформулировать какие-то общие критерии оценки, мы договорились: мы постараемся поддержать киноискусство. У меня есть некоторый опыт участия в жюри фестивалей документальных фильмов — я был в Екатеринбурге, в Питере на «Послании к человеку», в Роттердаме. И, на мой взгляд, беда всех больших фестивалей документального кино заключается в том, что процент киноискусства там всегда небольшой. Говоря о киноискусстве, я имею в виду настоящее документальное кино, то есть то самое, которое изобрели братья Люмьер, показав «Прибытие поезда» и «Выход рабочих с фабрики...». В наше время, частично благодаря телевидению, частично помимо него, очень большое место занимает практически игровое кино, сделанное средствами документального. Когда документалист либо провоцирует своих героев, либо так отбирает материал, пусть даже снятый в документальной манере, что тенденция начинает выпирать, давит материал и реальность предстает в сильно препарированном виде.

Итак, мы договорились о том, что постараемся поддержать киноискусство. Первое, что я должен отметить, — очень высокое качество отбора конкурсных работ в этом году. Так что хочу поздравить Виталия Манского, Вику Белопольскую и всю команду «Артдокфеста». Конечно, были в программе и игровые по сути картины, и картины, в которых тенденция преобладала над искусством или наоборот: скажем, была картина, где талантливый автор явно не разобрался с материалом и в результате осталось ощущение, что он и сам не понял, что хотел сказать своей работой. Но это исключения, их было мало. Так что у жюри в конце возникли серьезные проблемы — кого награждать. Мне обидно, что у нас в руках было только три приза, потому что за кадром, без наград остался ряд превосходных картин. Например, «Нам нужно счастье» Алексея Янковского и Александра Сокурова — фильм франко-российского производства. Это история русской женщины, которая вышла замуж за курда и живет в воюющем Ираке, у нее погибли сын, муж, в общем, жизнь страшная. Картина необычайно тонкая, филигранная по форме: замечательное изображение, прекрасный звук, сложный, где сочетаются речь, музыка, авторский текст. Не могу не назвать и великолепную датскую картину «Танцор», хотя, с моей точки зрения, это игровое кино, сделанное средствами документального. Рассказ о танцоре, экс-чемпионе мира по спортивным танцам, который, когда-то покинув спорт, решил вернуться — с новой партнершей. Настоящая драма, и спортивная, и человеческая, любовная, сделана великолепно и производит очень сильное эмоциональное впечатление. К сожалению, она тоже осталась за бортом. Не могу не отметить превосходную картину российского режиссера Елены Демидовой «Саша, Лена и железный дракон». История пожилой пары, которая из-за махинаций членов семьи осталась без крова. Им некуда уезжать, они живут в хрущевке, которую сносят, где уже никого не осталось, кроме них. Это тоже настоящее документальное кино. Там есть сцена, снятая одним кадром, она длится больше десяти минут, что даже для игрового кино редкость. Незаурядное мастерство. Мы также много говорили о бельгийской картине режиссера Ясны Краинович «Лето с Антоном», где приоткрывается совершенно неожиданная для многих из нас детская жизнь, неожиданный образ нашей реальности. Дети, подростки, проводят лето в специализированных лагерях, где занимаются жесткой воен-

ной подготовкой. Опасность милитаризации сознания — сквозная тема фильма.

Александр Архангельский. Милитаризация, помноженная на религиозную, причем примитивную, пропаганду.

А.Смирнов. В общем, еще есть что перечислять, но я на этом остановлюсь. Все эти фильмы, к сожалению, не получили наград.

И вторая особенность, отличающая фестиваль этого года. Поразительно подобраны картины о сегодняшней России, снятые кинематографистами разных стран Америки и Европы.

Д.Дондурей. Это уже было как-то на «Артдокфесте». Между прочим, у фильма «Лето с Антоном» продюсеры — братья Дарденн. То есть все по большому европейскому счету.

А.Смирнов. Именно так. Не знаю, осознанно, специально собиралась такая группа фильмов или случайно все сошлось, но в результате мы получили совершенно потрясающий взгляд на Россию. Назову блестящую американскую ленту «Моя перестройка» Робин Хессман. Это результат долгих наблюдений, настоящее документальное кино, история жизни и злоключений одной русской семьи на протяжении многих, многих лет — со времен, когда родители были школьниками. Стержень сюжета — сопоставление школьников советской эпохи с сегодняшними. Гигантская работа. Замечательная английская картина «Русская сказка»: на протяжении долгого времени английский документалист Джейк Моббс снимал молодых бомжей и наркоманов в Перми. Целая компания, за которой режиссер следил. Кто-то из его героев умер, кто-то ушел из этой компании, «соскочил».

Д.Дондурей. Это саги какие-то...

А.Смирнов. Именно саги. Не все полнометражные. Картина «Собачий кайф» молодого режиссера Ивана И. Твердовского, ученика Алексея Учителя. Это картина, с моей точки зрения, скорее игровая, но она свидетельствует о таланте автора: у парня есть ощущение кадра, мизансцены, пластики...

А.Архангельский. Не получил ничего и фильм «Алехин» режиссера Дмитрия Кубасова, за который вся молодежная тусовка болела. Я знаю, за что нас будут освистывать. За то, что картина про бессмысленную жизнь, прожитую впустую, мимо, хотя это про мальчика лет двадцати пяти максимум... Все хотели бы, чтобы ее наградили. Но это очередной, я бы сказал, «ДухLess» для богатых. Про пустоту существования.

А.Смирнов. Молодежная культура. Мы с этим не очень считались, даже не в силу возраста, хотя разница между «нами» и «ими» есть...

Но я возвращаюсь к тому, о чем говорил ранее. Мы увидели Россию глазами американских, английских, шведских, бельгийских, финских кинематографистов. Работа финского режиссера Киры Яскелайнен «Тагикакс — мы были китобоями» тоже великолепная. Эта девушка три года ездила на Камчатку снимать местных бывших китобоев. Картина длинная, но мастерски сделанная. В общем, Россия, увиденная глазами иностранцев, — необыкновенно актуальная идея фестивального руководства.

Я бы, кстати, посоветовал всем нашим националистам посмотреть эти картины. Потому что про каждую из них можно сказать, что она сделана кровью сердца, что авторы вжились в российскую жизнь, хоть они и иностранцы. Они не просто сторонние свидетели, а, я бы сказал, горячие участники, потому что почти все эти фильмы рассказывают о сложных социальных проблемах нашего общества. Очень часто герои картин — люди из самых низших социальных слоев: наркоманы, бомжи, бездомные старики.

Д.Дондурей. Что касается иностранцев, какое у вас было ощущение, Александр, их и наши фильмы о России — это два разных взгляда, русского на русских и иностранцев на русских? Почувствовали ли вы разницу дискурсов?

А.Архангельский. Почти нет. Я бы сказал, что две, с моей точки зрения, неудачные работы — одна швейцарско-азербайджанская, «Он был великаном

с карими глазами», другая вполне российская, «Алена и зеркало», не самые неудачные, но просто неполучившиеся работы — тоже сближены. Сближены неумением высказаться прямо о жизни, которая тебя окружает. И когда этого умения нет, получается либо сахарный сироп про счастливую любовь на фоне азербайджанской действительности, либо вывернутое наизнанку, вычурное — с отставленным мизинчиком, с перепутанными планами, с заходами в какие-то мистические подтексты — высказывание ни о чем. А в лучших картинах я тоже не вижу принципиального противостояния «своего» и «чужого»

Виталий Манский, Александр Архангельский, Андрей Смирнов

взгляда на нашу жизнь. Например, в работе Дениса Клеблеева про 31-й рейс, английской работе о пермяках, бельгийской про Антона или шведской про русскую семью. Все эти фильмы представляют взгляд художников-документалистов. Но вот еще что я вижу в этих и многих других картинах. Про счастье никто не рассказывает. Счастье всегда пустое. Как только про счастье — это сразу мещане и жлобы, как в «Австралии» у Федорченко, очень большого режиссера, который в этот раз снял не пойми что. Он пробовал снимать заочно, чтобы за него снимали на мобильный телефон, — чисто экспериментальная работа. Но я говорю про героев, а не про работу. Вот там жлобы. Жлобы и в центре картины «Он был великаном с карими глазами» — сытый, самодовольный азербайджанский клан. Что дочка уехала с матерью в Швейцарию из сытого жлобского клана. Что ее папаша...

Д.Дондурей. Может, авторская задача была такая, замысел?

А.Архангельский. Нет, там нет разоблачения. Но в этой жизни — и в низовых слоях, и в верхних — есть же и счастье. И социальные, и политические проблемы можно и на счастливых историях тоже решать. Но для этого просто нет языка. А вот язык жесткой драмы есть. Хотя была одна попытка рассказать про счастье — это та картина, которая Андрею Сергеевичу, может, больше всех других понравилась, но, к сожалению, не получила приз, — «Нам нужно счастье» Янковского и Сокурова. Она блестяще сделана. Там трагическая судьба в центре, но о ней рассказано так, что зритель видит не ужас, не сопли-вопли, а, как ни странно, трагическое счастье. В целом на языке жесткой социальной драмы разговаривают авторы, представляющие разные поколения. Мы задним числом узнали, что двое из российских участников, кому мы присуждали призы, — дебютанты, это их дипломные работы. И они получают призы на равных с классиками социального кино. Но вообще-то надо сказать, что

западные высказывания сильнее. Да и западных фильмов было больше, чем отечественных.

Д.Дондурей. А чем вы объясняете тот факт, что зарубежное кино получается более качественным, серьезным, точным, взвешенным, соответствующим вашей системе критериев?

А.Смирнов. Я могу высказать только предположение. Мне кажется, что система финансирования документального кино в России его губит. Ведь до сих пор давали не больше миллиона. Это мало. Сейчас Манский поднял этот вопрос. Речь идет о том, что новое Министерство культуры якобы собирается финансировать документальное кино, рассматривая проекты отдельно. Потому что во всем мире, в Европе прежде всего, бюджет документальных картин резко вырос.

А.Архангельский. Вот шведская картина «А была любовь», которая мне очень понравилась. Работа над ней заняла двенадцать лет. Понятно, что авторы не сидели все эти годы в России, но они двенадцать лет вели этот проект, и это было постоянно возобновляемое финансирование.

Д.Дондурей. А все деньги у иностранных фильмов про Россию — западные, наших денег нет?

А.Смирнов. Нет.

А.Архангельский. У швейцарского фильма — азербайджанские деньги. Но это возобновляемое финансирование, и проект можно тянуть.

А.Смирнов. Мне кажется, что с отсутствием финансирования связано то, что многие крепкие российские режиссеры-документалисты стали как бы осторожнее выбирать темы... В этом смысле картины, которые тут в Москве представили западные режиссеры — англичане, шведы, американка, — мне кажется, смелее.

А.Архангельский. И, может быть, как ни странно, то, что два победителя — дипломники, тоже говорит об этом. Они еще не внутри системы.

Д.Дондурей. Система перемалывает, опускает...

А.Смирнов. Ну да. А этим юным еще не надо детей кормить. У меня ощущение, что система обкатывает художников. Не говоря уже о том, что все их картины не имеют никаких шансов выйти на наше телевидение.

А.Архангельский. Кроме 24.doc.

А.Смирнов. Все лучшие фильмы, которые были сейчас на фестивале — а их много, — никогда ни Первым каналом, ни «Россией» показаны не будут. Потому что в центре каждой картины драматические судьбы, острые социальные проблемы, неблагополучие различных групп российского населения. Тем эти картины и сильны, потому они и вызывают яркие вспышки эмоций.

Д.Дондурей. А вот интересно: по воздействию на зрителя это сильные картины. Значит, если бы они вышли в кинотеатрах, они бы могли конкурировать с игровыми?

А.Смирнов. Да я в этом не сомневаюсь. Но, конечно, если иметь в виду публику, которая ходит в кино за попкорном и кока-колой, то у фаворитов «Артдокфеста» шансов нет. Но если брать остатки серьезной российской публики — дело другое. В провинции потребность в достойном кино. В таких больших городах, как Воронеж, Тамбов, Ярославль...

А.Архангельский. Мне кажется, в российской рыночной системе кинопроката шансов у кино, которое мы обсуждаем, никаких. Кроме, может быть, картины «Марш! Марш! Левой!» — на данном этапе, потому что на нее может пойти молодежь левого толка. Правда, в конце она, вероятно, выйдет из зала скорее разочарованной. Тем не менее хоть как-то пойдет. А у всех остальных фильмов — ноль шансов. Но кто сказал, что единственный формат показа кино — это мультиплексы? Внутри мультиплекса могут быть акции. Это могут быть клубы. Кроме того, крупные книжные магазины, имеющие маленький экран. Библиотеки. Клубная форма показа, которая в России сегодня практически отсутствует.

Н.Зархи. Все то кино, о котором мы говорили, существует, как ни странно, в рамках одного фестиваля, но курируют его два человека, полярно относящихся к приоритетным направлениям сегодняшнего документального кино. Принципиально полярно. Вика Белопольская, программный директор, и Виталий Манский, блестяще работая в связке, находятся в постоянной творческой полемике. У Вики была статья, у нас в «Искусстве кино», где она резюмировала свою позицию, называлась статья вызывающе: «Снято. И всё». Вика категорически против сырого кино, продукции, попадающей под опре-

Мастер-класс Виктора Косаковского

деление «кинотеатр.doc». Виталий его активно поддерживает, хотя сам делает совсем другое — тщательно выстроенное авторское кино. С этой точки зрения мне интересно, как вы смотрите на представленную здесь программу. В лучших фильмах авторское присутствие все-таки ощущается? Или ценностью объявляется сам факт фиксации реальности в ее повседневных проявлениях? Есть ли взгляд автора, задаваемый им угол зрения, позиция, причем не только художественная, ведь документальное кино имеет дело с острейшим материалом. Сегодня такое выяснение отношений как нельзя более актуально, потому что снимают буквально все.

А.Архангельский. У этой темы есть четыре пласта. Два очевидных. Между чем и чем пришлось прежде всего выбирать? Между кино, совершенным по форме и при этом очевидным образом снятым, то есть даже сыгранным, как в «Танцоре» — где видно, что сцены доигрывали задним числом. Постановочный элемент есть даже в полюбившемся мне шведском фильме — там есть эпизод, где два ребенка разговаривают о родителях. Зачем это сделано, я не понимаю, когда можно было обойтись вообще без постановочности. А есть, например, выдающегося уровня фильм «Танцор», где видно, в какой момент жизненного сюжета героев режиссер вошел в этот сюжет и какую часть материала он доснимал потом, когда живые люди играли самих себя в прошлом, а какую часть он снимал поэтапно.

Н.Зархи. Ну да, здесь уже внедрение автора демонстративное.

А.Архангельский. Да. А вторая линия — это когда человек действительно снимает жизнь, которая протекает вокруг него. И есть еще два пласта: пласт сырого спонтанного высказывания и пласт дотянутого высказывания. Мне ближе дотянутое. Именно поэтому я не мог голосовать за первое место для «Же-

лезного дракона», замечательно снятого за три копейки на одном героическом усилии автора, действительно нашедшего уникальных героев... Это просто сырой материал, без всякого художественного элемента. Может быть, автору это было важно, потому что в этой сырой стилистике его герои не каменеют. Они тоже незавершенные, как жизнь, которая все-таки продолжается. Это форма достоверности. Но мне она не близка. Была и совсем явная халтура, про которую я сказал, — фильм Федорченко, снятый на мобильный телефон. Действительно, как вы сказали, «снято» — вот и вся ценность. Ничего из материала не слепили. Был у нас и фантастически снятый, вычурно совершенный фильм про курдов. Так что повторю, фестиваль, на мой взгляд, представил несколько действительно выдающихся проектов. Меня потрясли шведы, которые двенадцать лет собирают у нас в России материал, по крупицам. И потом нужно «сшить» все судьбы, и характеры видны, хотя авторы не заставляют героев ничего доигрывать.

Д.Дондурей. То есть автор тут — демиург.

А.Архангельский. Нет. Потому что ты наблюдаешь процесс. Ты не знаешь, чем все кончится. Вот в «Танцоре» — демиург. Пророк, предсказывающий назад. А здесь ты присутствуешь, не отворачиваясь, каким бы ни было развитие событий. Может, кончится счастливо? А может, все кончится катастрофой? Кто знает? В этой жизни может быть все.

А.Смирнов. Мне кажется, что все-таки в большинстве картин автор выражает себя, его присутствие ощутимо. Даже в картине совсем молодого режиссера Клеблеева «31-й рейс», где, кажется, предел безыскусственности — забытый богом уголок Камчатки и мужики на мощнейших тягачах... Там нет никакого воздушного сообщения, только вот эти гиганты. И настолько автор приучил их к камере... Они разговаривают сплошным матом — все, не только водители-мужики, но и женщины, дети. Но даже этот как будто бы не сделанный, а подсмотренный фильм выстроен как цельное произведение, как авторское высказывание. У него есть начало, конец, сложные перипетии внутри. И это характерно для большинства работ. Я уж не говорю о работе про курдов, которую упомянул Александр, она представляется мне совершенной по форме, изображению. За каждой талантливой картиной стоит талантливый автор, это безусловно. И это в первую очередь относится к трем картинам, получившим призы. В частности, к картине «Марш! Марш! Левой!», в центре которой фигура Удальцова. Ее автор, молодая девушка, Евгения Монтанья Ибаньес — ее отец колумбиец, но она выросла здесь, в России, — умудрилась сделать картину очень сложную, не столько даже про протестное движение. Это нечто совершенно отдельное. Она, видимо, вошла с огромной любовью к герою, но по ходу фильма нашла в нем некоторые черты, сделавшие образ Удальцова неоднозначным, объемным, противоречивым. И при этом она замечательно использует камеру, тончайшим образом — музыку, не произнося ненужных слов, но заставляя зрителя испытать те эмоции, на которые она рассчитывает. То есть хороший фильм — это всегда мастерство, всегда присутствие автора.

Д.Дондурей. Александр, хочу спросить вас о том, о чем Андрей не стал говорить. Складывается ли некоторое общее представление о России после просмотра всей конкурсной программы? Какой-то взгляд на страну — не важно, иностранцев или русских? Что это за страна? О чем они вам рассказали?

А.Архангельский. Вы должны понимать, что документалист, как бы он ни был привязан к быстротекущей жизни, существует и мыслит в том контексте, в котором он находится. В том числе и в кинематографическом, и в телевизионном, и в театральном, городском, бытовом, каком угодно. Если вы сейчас выйдете из кинотеатра «Художественный» и пройдете по Москве, вы увидите ту страну, которой в документальном кино — и в том, что мы видели, — вообще нет. В кино нет гламурной буржуазной страны. Мы видим окружающий нас, как сказал в свое время Даниил Борисович, «гнойный гламур». Здесь гной мы видим, гламур — только в азербайджанском фильме и в австралий-

ском фильме Федорченко, а больше нигде гламура нет, в том числе и как проблемы. Хотя тема эта слегка зацеплена в «Марш! Марш! Левой!», потому что там одна девочка из явно очень состоятельной семьи пошла в левое движение: через нее мы эту часть жизни видим, но только краем. А вообще как только выключается телевизор и закрывается окошко на ту часть страны, где живут девяносто с лишним миллионов, начинается «документальное кино». Это то путинское большинство, с которым у нас нет ничего общего.

Д.Дондурей. То есть это другая страна.

А.Архангельский. Это мы — другая страна. А они — это и есть страна, какая есть. Правда, в ней есть и то, чего не видят документалисты. Я бы сказал, они предъявляют нам один из слоев той страны, за пределами которой мы живем. Они его фиксируют, про него рассказывают. Если посмотреть на литературу — и европейскую, и русскую, — увидим другое: литература научилась работать с темой гламура. Используя и довольно дешевые приемы, которыми, например, пользуются Бегбедер и, в еще более разжиженном виде, Минаев. Или последний роман Ольги Славниковой. Или более глубокий Уэльбек. Научилась проза с этим городским пространством работать. Но зато разучилась работать с тем низовым пространством, какое мы видели на «Артдокфесте». Если мы вернемся к кино, то, скажем, «Кус-кус и барабулька» — все-таки тоже такой приятный слой городской жизни. А вот то, что мы здесь увидели, больше похоже на отечественную деревенскую прозу в ее начале — когда она еще не окаменела, не забронзовела и не превратилась в свою собственную противоположность. Фильмы фестиваля — это как бы ужесточенные «Деньги для Марии», выведенное в катастрофу «Привычное дело»...

Д.Дондурей. А что вам говорит такая ситуация? То, что режиссеры фиксируют то, что мы не способны объяснить, понять? Есть ли у них ощущение горечи, оттого что существуют две разные страны?

А.Архангельский. У одних горечь, у других... Все-таки есть некий наработанный киноязык. Литература сейчас наработала другой язык, а когда-то наработала тот. Вы знаете, как на том, прежнем языке рассказать про деревенских дурачков... А когда Андрей Смирнов снимает «Жила-была одна баба», он идет наперерез киноязыку, работает на противоходе. А в документальном кино на сегодняшний день наработан этот язык, другого нет. Как только оно пытается рассказать о какой-то другой жизни...

Н.Зархи. О «другой» рассказывает телевизор...

А.Смирнов. Я бы хотел добавить. Нельзя сказать, что показанное нам кино дает какой-то цельный образ страны. Мне кажется, и неверно требовать и ждать этого, потому что в каждом случае есть какая-то частная проблема, увиденная своеобразным взглядом. Но за каждым из лучших фильмов стоит не просто проблема, а горячее сочувствие к героям, к их драмам, порой даже к тупику, в котором они находятся. То есть нельзя сказать, что какой-то из фильмов сделан с холодным сердцем, что это просто холодное наблюдение за человеческим страданием, — нет, таких фильмов не было.

А.Архангельский. Хотя есть как минимум два фильма, где страдание явно эксплуатируется.

Н.Зархи. Спекуляция, то, что называли когда-то чернухой...

Д.Дондурей. Здесь, кстати, нет чернухи? В примитивном понимании термина?

А.Архангельский. Для меня отличие шведского фильма от английского в том, что в первом я не вижу чернухи, а вижу черноту реальной жизни, а во втором я вижу элементы чернухи. И игру на грани фола.

Д.Дондурей. В общем, судя по тому, что вы видели, документальное кино живо и вполне жизнеспособно...

Р Е П Е Р Т У А Р

«Шопинг-тур», режиссер Михаил Брашинский

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ, МАРИНА КРОНИДОВА

Их съели

Десятилетние перерывы между первым и вторым фильмами случаются, но, как правило, объяснимы лишь форс-мажорными обстоятельствами: режиссер ушел на войну или в монастырь, попал в тюрьму или в «черный список». Или — это тоже форс-мажор — имел несчастье дебютировать в России в начале XXI века, как Михаил Брашинский. Прошло почти десять лет между его «Гололедом» (2003) и «Шопинг-туром» (2012). Десять лет интенсивной отрицательной селекции в русском кино: это исчерпывающая формула того, что происходит. Но бог оказался на стороне не больших батальонов, бронетанковых соединений или ордынской конницы, а городских партизан: лучшие фильмы года — «Шопинг-тур» и «За Маркса...» Светланы Басковой сняты вне, вопреки, к стыду системы кинопроизводства. Не скажу, что «за копейки». Семьдесят тысяч долларов, в которые уложился Брашинский, — не копейки. Точнее говоря, копейки только для тех, кто «может копать, а может не копать», может снимать, а может не снимать, не испытывая от навязанной немоты никаких страданий.

«Гололед», занозой застревавший в зрительской памяти, был не столько фильмом-загадкой, сколько фильмом с загадкой, разгадка которой известна — этого достаточно —

«Шопинг-тур»

Автор сценария, режиссер **Михаил Брашинский**
Оператор **Александр Симонов**
Художник **Марк Ли**
В ролях: **Татьяна Колганова, Тимофей Елецкий, Татьяна Рябоконь, Сату Паавола, Михаил Файнштейн, Вадим Сквирский**
«Дьюти-фри Продакшнз»
2012

режиссеру, но неочевидна для зрителей. Узнаваемая, бесхитростная при всем своем сверкании, нервическая, но плоская фактура московской жизни скрывала смертельно опасные ловушки, в которые попадали герои — девушка-адвокат и гей-переводчик. Собственно говоря, весь фильм был об одном мгновении, том самом, когда они прошли друг мимо друга и «поскользнулись», полетели в тартарары. О мгновении, безусловно, мистическом, хотя ничего мистического на экране не происходило.

«Шопинг-тур», начавшись как психологическая драма отношений матери и неуправляемого тинейджера, оборачивается фильмом ужасов. Обе жанровые составляющие отменно убедительны и порознь, и при их вроде бы противоестественном слиянии. Вдова за сорок (Татьяна Колганова), пятнадцатилетний Стас (Тимофей Елецкий) отправились в турпоездку в Финляндию, оказавшуюся пошлым шопинг-туром, чтобы, по замыслу матери, заглушить боль от недавней смерти мужа и наладить отношения с подростком, но, как и герои «Гололеда», угодили в ловушку.

Сын: «Ты знаешь, что, по опросу ЮНЕСКО, Финляндия в прошлом году была названа лучшей страной в мире? По уровню жизни, образованию там и все такое. Откуда там каннибалы?»

По внешним признакам эту ловушку следует назвать мистической, да язык не поворачивается. Ловушка столь же мистична, как сама поездка в «Финку» на выходные за десятилитровой упаковкой концентрированного Fairy и бытовой техникой по оптовой цене. Она светла и просторна, как гипермаркет, рассчитанный на дорогих русских гостей: до того, как пол и стены изгваздает кровь. Гостеприимна, как аккуратная лавочка на заправке: пока продавщица, не переставая улыбаться, не зайдет вам за спину, чтобы помочь сориентироваться по карте и вырвать зубами шмат мяса из шеи. Благостна, как финская мечта россиянина — коттедж на берегу лесного озера, где, никуда не торопясь, сытно обедают на пьяном воздухе за крестьянским столом: только вот на этом обеде героям предназначена роль барбекю.

«Шопинг-тур» уже назвали «нашей» «Ведьмой из Блэр» (1999). Ну да, Дэниел Майрик и Эдуардо Санчес имитировали любительскую видеосъемку, а дневник шопинг-тура — Стас, на самом же деле один из лучших русских операторов Александр Симонов: ему не западло такое «партизанское» кино — ведет на мобильном телефоне с встроенной камерой. Но территория ужаса для американцев — черный-черный лес, традиционное жанровое пространство, а для Брашинского — банальная реальность, в которой места для ужаса нет и быть не может.

«Шопинг-тур» — фильм-оксюморон, родившийся из оксюморона «финны-каннибалы», потешного на слух, да и в экранном воплощении, но не совсем шуточного.

В туалете пограничного КПП несколько помятый мужчина бюрократически резонерского типа (Михаил Файнштейн) делится с щуплым попутчиком по шопинг-туру (Вадим Сквирский) соображениями по поводу безобразной истерики, которую закатила финским погранцам тетеха, уличенная в контрабанде сигарет. Дескать, вот же, все-таки культурная нация финны: валандались с этой дурой, а наши бы давно «по е**лу съездили — и в кутузку».

Брашинский без сантиментов отвел первому собеседнику роль первого покойника. Именно с того момента, как Стас найдет его тело в подсобке гипермаркета, шопинг-тур обернется гекатомбой. Всех остальных участников тура можно соответственно обозначить: второй покойник, третий, десятый, двадцатый.

Их съели. Выживут только мать и сын. Если, конечно, это можно назвать словом «выживут».

Нет-нет, финны не каннибалы. Просто у них такой обычай: в Иванов день они кушают иностранцев. Зачем, почему? Затем же, зачем другие нации прыгают через костер или купаются в проруби. Если перефразировать анекдот

о том, зачем русские красят яйца («ну, во-первых, это красиво»), «это вкусно». Но в остальные дни они в основном вегетарианцы.

Можно увидеть в том, что едят людей они только раз в году, адскую, закольцованную, тоскливую упорядоченность буржуазного быта и посочувствовать: бедолаги, даже беспредел у них по расписанию, не то что у нас. А можно и родство русской и финской душ. Русский человек, во всяком случае, идеальный русский человек, знает: делу время, потехе час. «Он до смерти работает, до полусмерти пьет», и не все ли равно, что именно пьет: водку или кровь.

Много чего можно. Простое, чуть ли не дурацкое остранение — предположение, что твои ближайшие соседи, оставаясь при этом совершенно нормальными людьми, кушают других людей — щедрая почва для занимательной культурологии.

Что-то похожее проделал Джо Данте в «Предместье» (1989). Его героев стукнуло по башке: да ведь наши новые соседи... упыри. Но сходство двух фильмов мнимо. В «Предместье» шла речь о ксенофобии, там играли социальные маски, основным инстинктом которых был не столько страх, сколько скука. Правда, соседи действительно оказывались исчадиями ада: Данте не был бы Данте, если бы снял одномерно политкорректную сатиру.

Веселое кино «Шопинг-тур» — что угодно, только не социальная сатира, что не лишает его социального измерения. Тем более — несмотря на название — не сатира на потребление как образ мысли и жизни. Хотя герои и прикупили смерти по оптовой цене, финны съели их бескорыстно.

При всем своем обаянии древняя традиция со временем — такова жизнь — несколько коррумпировалась: так, полицейские не надкусывают плененных гостей, дожидаясь начальника. Финны вообще «очень большие карьеристы», как меланхолично замечает покорный судьбе собрат героев по несчастью.

По режиссерской иронии, этот милый человек — представитель племени, ставшего в современном кино олицетворением «чужих»: жертв или агрессоров, не важно, но «чужих». Пакистанец двадцать три года благополучно прожил среди финнов и двадцать три раза пережил Иванов день благодаря протекции жены-финки. Но теперь жена умерла, и вот...

Оппозиция финнов и русских — это не оппозиция «своих» и «чужих»: вот если бы режиссер из Хабаровска снял фильм о русских челноках, которых палочками скушали китайцы, это было бы о страхе перед «чужими». Это вообще не оппозиция. Финны-то нам не просто не чужие: Финляндия — это подсознание значительной части России. Ну а она, в свою очередь, — подсознание Финляндии.

Взять хотя бы фельдмаршала Маннергейма. Стоп: а при чем тут Маннергейм? В общем-то, ни при чем. Если не считать того, что разбросанные по лесам Карельского перешейка взорванные дзоты «линии Маннергейма» — привычный антураж, в котором прошла и проходит дачная жизнь многих поколений ленинградцев. Наверное, ассоциативной связкой между впечатлениями детства и именем финского диктатора объясним инфантилизм культа Маннергейма, исповедуемого многими вроде бы образованными петербуржцами.

Этот культ не то что не укладывается в сознании: приводит в ярость преклонение перед человеком не только учредившим в Европе институт концлагерей, но и душившим — наравне с немецкими коллегами — Ленинград блокадой. А вот в коллективном подсознании он вполне себе уложился. Оно все состоит из парадоксов и рифм-перевертышей.

Первый, еще до независимости снятый, финский фильм назывался «Самогонщики». У питерских «Крестов» есть тюрьма-побратим в Финляндии, выстроенная тем же архитектором Томишко по похожему проекту.

«Линию Маннергейма» сменила «линия Паасикиви — Кекконена», ориентация на дружелюбное, почти союзническое сожительство с могучим соседом. В исторической перспективе без нее не было бы нынешних шопинг-туров. Правда, при советской власти их и не было, зато были другие. Финны

с энтузиазмом отправлялись на выходные в автобусные туры в Петербург. Ну это так называлось: «в Петербург», хотя бедолаг и водили — вернее, пытались водить — в Эрмитаж. Истинной их целью был винно-водочный отдел в первом же продуктовом магазине. Жители перешейка со странной нежностью взирали на штабеля (именно так, это ярчайшее воспоминание) гостей, которых, не кантуя, загружали в обратный путь. Зрелище повышало самооценку наших выпивох: да, закладываем, но не до такой же степени. Ну ладно, до такой и хуже, но не в организованном же порядке. Испытывали они и добрую зависть: вот же все-таки культурная нация финны, нас бы оставили по канавам или «по е**лу съездили — и в кутузку».

Русское отношение к Финляндии примерно такое: «Курица — не птица, Финляндия — не заграница». Или: да это же наши, родные чухонцы. В «Особенностях национальной охоты» интонационно блестяще выражено отношение к финнам, как к братьям-славянам, только тормознутым.

В наши дни пограничная линия почти призрачна, разве что немного формальнее, чем между Российской империей и автономным Великим Княжеством Финляндским. Состоятельные граждане давно обзавелись в Финляндии дачками или нашли отели, где чувствуют себя как дома, ездят туда на выходные порыбачить, или поблядовать, или по-семейному отдохнуть. Менее состоятельные ездят автобусами от Московского вокзала на тот самый шопинг. Для всех них беспроблемные финские визы — ключ к Шенгену.

До 1917 года и после 1940-го дачи снимали на Карельском перешейке, теперь — подальше. Финны же в значительной мере продолжают считать Карельский перешеек своим. Такая вот коммуналка, населенная типа родственниками, но с запутанной семейной историей, со спорами из-за жилплощади, но до драк не доходящими.

Если на тебя набросился марсианин, папуас или любой иной «чужой», это, в общем-то, не страшно: вини себя самого за ротозейство. Страшно, если в твою голову проберется подозрение: а вдруг этот вот сосед-родственник, оставаясь самим собой — никакой инопланетный паразит не захватил его телесную оболочку, — собирается тебя съесть.

Быть бы «Шопинг-туру» зловещим геополитическим высказыванием об иллюзорности цивилизации и призывом к бдительности, если бы фильм ужасов не был снят не просто с юмором, а с финским юмором. С добрым финским юмором.

К а п и т а н. Хоть бы сауну растопил, засранец.

Ж е н а к а п и т а н а (*как ребенку*). Как он мог ее растопить, если он в ней повесился, Кари.

Нет, это даже не столько финский юмор, сколько финская интонация. Эпизод с Тиммоненом, сауну не растопившим, мог бы написать замечательный автор «Очаровательных самоубийств в кругу друзей» Арто Паасилинна. Как и монолог капитана, объясняющего, что всплеск самоубийств в Иванов день свидетельствует о душевном здоровье нации: счастье, когда люди кончают с собой в знак благодарности тому счастью, которое дарит им праздник.

Короче говоря, «ежа не обстругаешь».

Российский автор неизвестным науке способом провел сеанс финской национальной самокритики и национального самоанализа. Даже с катарсисом, хотя не совсем очевидно, что катарсисом считать: ожидаемую, но оттого не менее шокирующую финальную грызню матери и сына или восторженного Сибелиуса на титрах. Наверное, и то и другое.

решающие смешанные браки и гарантирующие равное избирательное право. А в итоге «обезумевшие негры» (как написано в титрах), которых изображали белые актеры, терроризируют белое население — оно находит спасение в лице всадников ку-клукс-клана.

В 1939 году вышел на экраны «Молодой мистер Линкольн» Джона Форда с обаятельным Генри Фондой, где в центре внимания режиссера характер человека, сделавшего самого себя, благочестивого христианина и красноречивого адвоката, для которого нет ничего важнее справедливости; но никаких намеков на будущего президента-освободителя тут нет. А в 2012 году Тимур Бекмамбетов («Президент Линкольн: Охотник на вампиров») представил Линкольна борцом с кровососущими монстрами, которые заинтересованы в сохранении рабства ради своих кровожадных целей, но, скорее всего, человеком, который боролся против раба в себе — раба своих демонов.

Стивен Спилберг остался в рамках реальности и исторической объективности, устоявшейся к 2012 году, когда Линкольн как историческая личность был окончательно признан в качестве ключевого деятеля аболиционизма. Из всех подвластных ему стилей режиссер выбрал классический фотореализм. Фильм в аккомпанементе любимой Спилбергом щемящей вестпойнтской трубы Джона Уильямса, снятый Янушем Каминski в приглушенной цветовой гамме, большей частью в интерьерах, освещенных газовыми лампами, кладущими густые мрачные тени, выглядит как лента оживших старинных дагерротипов, особенность которых состоит в их исключительности: ведь дагерротип существует в единственном экземпляре.

Сложно снимать сюжет, перипетии и финал которого известны зрителю заранее. Но Спилберг специально педалирует известное, предназначая свою работу самому широкому кругу зрителей, будто нарочно подчеркивая поучительный аспект истории. Он явно адресовал фильм не только американцам, но и всем, кто, возможно, только и знал Линкольна по портрету на пятидолларовой банкноте. В первых же эпизодах фильма в беседе Линкольна с подошедшими к нему чернокожими солдатами, ставшими под знамена генерала Улисса Гранта, Спилберг не только подчеркивает его прославленный демократизм, но и намечает ту траекторию, которая вывела страну от отмены рабства к президентству всенародно избранного Барака Обамы.

Сценарий Тони Кушнера по книге (точнее, по одному из ее фрагментов) историка Дорис Кернс Гудвин «Команда соперников: политический гений Авраам Линкольн» сосредоточен на четырех последних месяцах жизни Линкольна — с его перевыборов в 1864 году до апреля 1865-го, — самых сложных и насыщенных событиями, личными и государственными. Победа Севера в Гражданской войне уже была предрешена, и в этот момент Линкольн решил провести поправку к Конституции, отменяющую рабство на всей территории страны. Это важно было сделать именно в тот момент, ибо объединение страны после войны означало бы, что южане провалят принятие поправки. Проблема заключалась в том, что введение ее в действие продлевало братоубийственную войну, отнявшую уже сотни тысяч жизней. Что это была за война, достаточно ярко показывает эпизод битвы при Дженкинс-Ферри, в котором Спилберг практически прибегает к автоцитате из «Спасения рядового Райана»: грязь, дождь, кровь, солдаты — не понять, где «синие», где «серые», падающие замертво друг на друга. (Вероятно, часть американцев в курсе, что в этой битве южане особенно жестоко расправились с чернокожими противниками, но Спилберг этот момент не уточняет, чтобы не нагнетать страсти.) Понятно, почему — кроме расистских предрассудков — инициатива только что переизбранного Линкольна вызвала ожесточенную борьбу в Палате представителей и в Конгрессе. Содержание этой борьбы делает фильм политическим триллером.

Центр тяжести фильма приходится на исполнителя главной роли — Дэниела Дей-Льюиса. Это уникальный актер-протей, которому удается каждый раз быть неузнаваемым. А тут тонкость заключалась в том, что характер-

ную внешность долговязого, худого Линкольна очень легко превратить в узнаваемую карикатуру. Но актерская пластика и сложнейший грим, оставляющий впечатление абсолютного его отсутствия, делают экранного Авраама Линкольна живым, настоящим. Так же как настоящими, не подправленными услужливой идеологией, кажутся поступки и их мотивации. Поступки человека, который свою легендарную честность мог на время спрятать в карман, прикрыв ее броней realpolitik.

«Линкольн»

Политическая борьба никогда не бывает чистой: голоса за 13-ю поправку в Палате представителей (их требуется набрать две трети) приходится покупать — за деньги, должности, выгодные контракты; кое-какие важные факты, которые могут склонить мнения в противную сторону, скрывать перед депутатами хитроумной игрой слов, а на самом деле просто обманом. Как резюмировал сподвижник Линкольна Таддеус Стивенс, результатом этих интриг стала «самая либеральная конституциональная поправка в истории, принятая благодаря коррупции, инициированная и поддержанная чистейшим человеком Америки».

Частная жизнь, интересы семьи тоже требуют от Линкольна компромиссов с совестью: страшно посылать на войну сына Роберта (Джозеф Гордон-Левитт), который, бросив колледж, рвется на фронт. Как гражданин он имеет на это право, и только отец как главнокомандующий может запретить ему записаться в армию. Жена Мэри (Салли Филд), после смерти одиннадцатилетнего Уилли страдающая мигренью и затяжными депрессиями, тяготится ролью первой леди и докучает скандалами. Она истерически настаивает на том, чтобы отец воспользовался возможностью запретить Роберту идти на фронт; однако что он-то тогда будет говорить матерям, чьи дети погибают и еще погибнут в этой войне? Авраам прибегает к уловке: молча приводит сына на госпитальный двор, где тот видит, как санитары в запачканных кровью халатах сбрасывают в яму груду только что ампутированных рук и ног...

Линкольн предстает на экране как человек, человек во всем, но это не мешает звучать возвышающим его до символа библейским мотивам. К примеру, и праотцу Аврааму приходилось искать обходные маневры, чтобы выйти из сложного, порой драматичного положения, спасти жизнь себе и жене, наконец. Мотивы эти придают фильму драматическую, а то и трагическую окраску. Хотел того Спилберг или не хотел, трудно не увидеть в Линкольне Моисея, выведшего народ из плена. Но человек, сделавший самый трудный и са-

мый важный шаг к свободе, не исполнил свою личную затаенную мечту — не успел увидеть землю предков, Землю обетованную.

Спилберг, следуя своей задаче по возможности охватить через финальные месяцы жизни главные вехи на жизненном пути Линкольна, не устоял перед искушением включить в фильм (хотя закадрово) сцену его убийства — тем самым картину он художественно подпортил. (И, разумеется, факт этот осознавал.) У него был гораздо более эффектный финал, когда Линкольн, выполнивший свою миссию, уходит куда-то в глубину кадра — примерно так, как было в «Молодом мистере Линкольне», но там он уходил в большую жизнь (хотя далее зритель видел и статую Линкольна в вашингтонском Мемориале), а здесь — в историческое бессмертие. Эпизод убийства снизил фильм эстетически, придав ему мелодраматический оттенок (о спилберговская сентиментальность!), но, видимо, выиграл социально. Все-таки в Спилберге умер великий учитель. Тем не менее всем не угодишь, всех своим обаянием и мастерством не покоришь. Нашлись и на этот раз радикалы, недовольные спилберговской трактовкой истории. Молодой историк Клей Кейн выступил с гневной филиппикой против фильма, обидевшись на то, что, по Спилбергу, выходит, будто афроамериканцы покорно ждали, когда свобода упадет на них с небес, и молились за то, чтобы богатые белые джентльмены приняли решение в их пользу. А это, мол, искажение исторических фактов. Не сидели они покорно, а активно боролись за свободу. А задача Авраама Линкольна состояла не в том, чтобы спасти черных, а в том, чтобы сохранить союз штатов. И далее Кейн приводит слова радикала-режиссера Спайка Ли, в свое время рассердившегося на то, что спилберговский «Амистад» — это фильм о белом адвокате, а должен был быть фильмом о черных невольниках.

«Амистад» 1997 года и «Линкольн» (снимать который Спилберг готовился лет десять) образуют дилогию (режиссер собрал ту же команду), где как раз и соблюден — разумеется, по возможности, обусловленной кондициями искусства, — паритет «низов» и «верхов», черной массы и белых индивидов, стремившихся к одной цели. В «Линкольне» эта связь персонифицирована в фигуре республиканца-либерала, конгрессмена от Пенсильвании, мрачноватого и ворчливого, язвительного и циничного, в нелепом старомодном парике Таддеуса Стивенса, которого играет Томми Ли Джонс. Стивенс, понимающий необходимость для принятия поправки компромиссной оговорки, что равными белым черных считать нельзя, возвращается домой, чтобы лечь в постель с полукровкой Лидией, вдовой чернокожего, давно ставшей его невенчанной женой.

Ужасы рабства Спилберг показал в «Амистаде». С тех пор прошло полтора десятилетия. Реальная смычка людей, привыкших жить бок о бок, уже произошла и рабство как институт изжило себя — осталось только зафиксировать это на бумаге. Конечно, такая ситуация характерна была для Севера, для окружения президента, на Юге было по-другому, но вектор истории неумолимо стремился в определенную сторону.

И все же Линкольн не был романтиком и прекрасно понимал, что с законодательной отменой рабства путь к подлинной свободе только начинается, и каким он будет, не знает пока никто. Поэтому в ответ на вопрос бывшей невольницы, горничной его жены, что же будет дальше с чернокожими, ему остается только пожать плечами.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Лайк для «Кинопробы»

«F5»,
режиссер
Тимофей Жалнин

В канун Нового года я получила сразу три предложения поучаствовать в популярной ныне игре «заполни рейтинг». «Разыгрывались» отечественные кинофестивали минувшего года. Подобные игры, как правило, анонимны, следовательно, безответственны. Однако суммарный результат, расставляющий по местам лидеров и аутсайдеров, принимается всерьез, хотя вся процедура — чистый «самострок». Объективных критериев — ноль. Только «нравится — не нравится», как в Фейсбуке. Не дай бог, если сии рейтинги станут материалом для социологических исследований. К примеру, из трех предложенных мне списков лишь в одном значился Екатеринбургский МКФ «Кинопроба». Априори ясно, что он не попадет в десятку лидеров (как не попадал и прежде), а я между тем хочу написать именно о «Кинопробе», где побывала впервые и откуда вывезла самые позитивные впечатления.

Появившаяся в 2004 году как международный конкурс анимационных дебютов, «Кинопроба» постепенно обогащала структуру. И однажды попала в федеральный реестр российских фестивалей — иными словами, получила материальную поддержку Минкульта. Каковой лишилась несколько лет назад, когда екатеринбургский Союз кинематографистов повел себя нелояльно по отношению к выборам председателя российского Союза.

Тем не менее президент фестиваля Владимир Макеранец и директор Лилия Немченко (она же арт-директор) не стушевались, а стали искать спонсоров. «Кинопроба» проходит ежегодно, принцип финансирования «с миру по нитке» напрягает, но никто и не думает опускать руки. Фестиваль оброс активом волонтеров — они подгадывают отпуск под начало декабря, заранее сдают сессию, работают не за страх, а за совесть. И свою аудиторию фестиваль сформировал — в «Кинодоме» аншлаги были с утра до вечера.

Сегодня «Кинопроба» — сложившийся, накопивший свои традиции международный фестиваль киношкол, где студенты и уже снявшие дебютные фильмы выпускники соревнуются в номинациях анимационного, докумен-

тального и игрового кино. В «Кинопробе IX», на которую я была приглашена, участвовали 26 киношкол, стало быть, 26 стран, включая — помимо России — США, Великобританию, Кубу, Германию, Израиль, Польшу, Чехию, Киргизию, Австралию — словом, фильмы в Екатеринбург пришли из многих регионов мира. Всего на круг мы посмотрели 120 работ — выжимка отбора, где до него их было около четырехсот. Селекция впечатляла, «спама» практически не было, не более трех работ не дотягивали до общего — весьма высокого — уровня. Да и не бывает конкурса, где соревнуются исключительно ше-

«Замерзшие истории», режиссер Гжегож Ярошук

девры, тем более когда конкурируют студенческие работы. Увы, всегда имеются привходящие обстоятельства внеэстетического характера, та же пресловутая политкорректность.

Фишка «Кинопробы» в том, что это фестиваль-практикум. Приезжают киноведы и режиссеры, проводят мастер-классы, в этом сезоне кафедра этики, эстетики, истории и теории культуры Уральского госуниверситета (УРГУ) синхронизировала с днями работы фестиваля междисциплинарную научную конференцию «Советский мир: конформизм и конформисты», в которой участвовали — с докладами и в дискуссиях — гости «Кинопробы».

А главное и самое интригующее — съемка, монтаж и озвучание за четыре фестивальных дня (и, разумеется, ночи) документальных короткометражек, премьерным показом которых завершается фестиваль. Команды формируются заранее, определяется тема, стартуют они в день открытия «Кинопробы». Сквозная тема формулировалась как «Охота за реальностью. 90-е. Эпос, лирика, драма». И содержательный, и жанровый ракурс, стало быть, были заданы изначально.

Команда Екатеринбургского гуманитарного университета сняла короткометражку «На исходе века...». Название непривычно пафосное, зато какие синхроны! Представьте себе: съемочная группа в сильный мороз выходит на городские улицы с камерой и с фотографией молодого Ельцина. Всем, кто задерживается возле людей с кинокамерой, предлагается вопрос: «Кем мог бы стать человек, изображенный на фото?» Вопрос был продуман заранее, но никому и в голову не пришло, что большинство екатеринбуржцев не опознают своего земляка, первого президента России. Ответы были такие: этот парень станет актером, хоккеистом, космонавтом (два раза), металлургом, инженером-физиком, большим начальником. И только одна женщина через чьи-то спины взглянула на фото и полуспросила: «А не Ельцин ли это?» Она и запустила запоздалую реакцию узнавания. Все были смущены, что не узнали Бориса Николаевича. И началась стихийная дискуссия — про 90-е, про первого президента. Мнения, оценки, комментарии сыпались со всех сторон. Пе-

рестал народ молчать в тряпочку, бояться гнева властей, и, может, хотя бы за это и надо сказать спасибо ему, первому президенту, который, уходя в отставку, публично попросил прощения у россиян.

Честный репортаж с хорошо подобранной и темпераментно смонтированной хроникой 90-х силен тем, что скрыто, не выведено в кадр. Авторы — ровесники новой России (все родились в начале 90-х, годы рождения обозначены в титрах), признаются в закадровом тексте, что не могут уяснить, чем же были годы их детства для судеб их родины, к добру или к худу были перемены. Уж боль-

«Небеса» («Рай»), режиссер Ян Матушиньский

но противоречивы оценки политиков и историков, уж больно черна народная память и людская молва о тех временах. Фильм прочитывается — скорее всего, помимо воли авторов — как очередной «проклятый вопрос», обращенный и к самим себе, и к обществу, каковое ни на одном уровне не может определиться, что же с нами происходит, куда мы пришли и куда идем. Не здесь ли кроется один из истоков протестного движения, той лихорадки, что охватила страну?

В конкурсе не было столь же яркой документальной публицистики, и это понятно. Школа не та площадка, где реализуются подобные замыслы, требующие не только профессионализма, но и гражданской зрелости. Студенческая документалистика оказалась послабее игровых и анимационных работ. Аскетичная одночастевка «Небеса» Яна Матушиньского из польской Студии Мунка, получившая Приз жюри за лучший дебют, выделялась концептуальной целостностью. Небанальный сюжет о молодом человеке, который принимает свою болезнь как дар божий, дающий возможность сосредоточиться на любимом деле — писать иконы, — опирается на евангельский подтекст. Подобные фильмы, независимо от хронометража, не вдруг рождаются — они вынашиваются и чаще требуют игровой подачи. Решиться освоить сложнейший духовный опыт персонажа в документальной съемке — большая отвага.

Отсматривать, а тем более оценивать (я была членом жюри в команде Андрея Звягинцева) «мелкую нарезку» (частенько две-три минуты) короткого метра не в пример сложнее, чем полный метр. К тому же тут тебе и анимация, и документальное кино, и игровое в одном флаконе. Контент дробится, как битое стекло. Слава богу, у нас был единственный, но жесткий критерий — эстетический. Лично мне труднее всего давался выбор в конкурсе анимационных работ. В этой сфере у меня явный дефицит насмотренности. Видимо, поэтому щедрый выплеск артхаусных решений, каллиграфия студенческих опусов, даже выбор сюжетов поражали мое неофитское воображение. Остужал пыл коллега по жюри Дмитрий Геллер, мэтр анимации — он легко ориентируется в мировом контексте современного мультпродукта.

Анимация была представлена в самых актуальных трендах. Был итальянский фильм «Десять капель» в жанре паблик-арта — история падения десяти тиранов прошлого. Традиционные мультперсонажи — мишки, зайки и т.п. если и попадались, то, как правило, в антропологических интерпретациях. Немецкая пятиминутка «Подставь плечо», например, очаровательная love story: девушка любила рыбку, но появился большой плюшевый медведь с повадками мачо и стянул одеяло на себя. Трепетная героиня отдала ему сердце, но чувство вины перед рыбкой не дает ей покоя и она ищет поддержки у друзей.

«Снежинка», режиссер Наталья Чернышева

Приз за лучший дебют достался российской «Снежинке» режиссера Натальи Чернышевой (студия «Пчела»). Очарование рисованного фэнтези, его балетная кинетика, стильная цветовая гамма, наконец, фонтанирующая радость, что чернокожий мальчик, никогда не видевший снега, получил из далекой страны письмо, куда была вложена снежинка, — этот ноктюрн в мажоре перебил множество иных впечатлений.

Приз за лучший учебный фильм ушел студентам старейшей израильской Академии искусств и дизайна Бецалель — соавторам мульта «Из ниоткуда» Маайану Тсуиэль и Джессике Майо. В отличие от жизнерадостной «Снежинки» трагикомическая шестиминутка вгоняет в депрессию. Мрачный спасатель при давно пустующем бассейне однажды обнаруживает там курицу. И бросается ее спасать с энтузиазмом человека, выполняющего свой служебный долг. Всего-то и делов. Но странным образом эта черно-белая графика вспарывает подкорку, потому что похожа на странный сон: станешь разгадывать, да так и не разгадаешь, к чему бы это.

Фаворитом «Кинопробы» стала курсовая работа Тимофея Жалнина «F5», получившая одновременно Приз зрительских симпатий и Гран-при жюри. Студент Санкт-Петербургского университета кино и телевидения (мастерская Сергея Овчарова), Жалнин был неоднократно замечен на студенческих фестивалях. Многие считают его неформальным лидером нарождающегося поколения кинематографистов. Его работа выделяется уровнем профессионализма — настолько, что сразу хочешь ее пересмотреть. Хотя бы с целью понять, не привиделось ли тебе, что картина снята за немалые деньги. При повторном просмотре стало ясно: это впечатление — результат режиссерского мастерства, умения выстраивать мизансцены так, чтобы создать иллюзию большой массовки. Действие разворачивается в старинных интерьерах питерского дворца, в кулуарах международного хореографического конкурса, куда приезжают две амбициозные девушки из Челябинска. Их цель — занять первое место, открывающее возможности профессионального роста и переезда из

провинции в культурную столицу. И вдруг неожиданная накладка. После первого выхода на сцену в сложном изысканном дуэте менеджер, напуганный смешками и шиканьем в зале, просит девушек на ходу откорректировать своего «Пигмалиона»: типа «будьте проще, и народ к вам потянется». Девушки в шоке. Между ними возникает острый конфликт. Та, что позиционирует себя как лидер, готова пойти на уступки и уже знает, как они отредактируют

«Переезд», режиссер Даниэль Квитко Криксман

перформанс. Зато ее партнерша, вроде бы ведомая и бессловесная, проявляет темперамент намертво стоящей нонконформистки... Чем дело кончилось — не суть. Важнее внезапная перемена ролей, проявление внутреннего «я» персонажей, обнажение непримиримого (и, заметим, актуального) конфликта — между высоким искусством и попсой. Не исключено, что для автора, чья творческая жизнь только начинается, это личное переживание: быть ли ему художником или поставщиком сериального «мыла». Не припомню, когда в кино нового поколения проблема выбора самого себя ставилась так старомодно остро, зато с каким фирменным драйвом!

Да, шифр заголовка. F5 — это клавиша на клавиатуре компьютера в верхнем ряду регистра. Нажми на клавишу и обнови страницу.

В числе призеров «Кинопробы» игровая работа знаменитой Лодзинской школы — «Замерзшие истории» (режиссер Гжегож Ярошук). Ядовитая пародия на новую польскую реальность находится в поле актуального тренда европейских стилевых поисков и будет понята повсюду. Один сюжет чего стоит. Двое самых неуспешных работников гипермаркета получают задание топ-менеджера — найти цель в жизни. Не когда-нибудь, а к понедельнику. Они решают принять участие в телеконкурсе «Самый неудачливый человек месяца». Выбор высочайше одобрен. Им предстоит доказать на телешоу, что нет в стране более невезучих людей, чем они. Девушка сильно продвинулась, рассказав про кота-алкоголика. А ее коллега собрал очки на том, что пытался лечить кота, но тот совершил суицидную попытку. Словом, аутсайдеры попадают в центр пристального внимания сотрудников. Как же им не завидовать, если два фрика стали телезвездами.

Итак, польские студенты получили два приза из семи. Тем не менее лучшей киношколой жюри объявило Международную школу кино и телевидения (Сан-Антонио де лос Баньос, Куба). Пять работ с Кубы сильно отличались от общего контента — пристальным интересом к реальным людям и реальным обстоятельствам, часто драматическим. При этом — никакой цензуры. Иначе мы бы не увидели фильм про то, как крестьянка, торгующая козьим сыром, на самом деле продает дочь.

А Р Т Д О К Ф Е С Т

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Лето, пролетевшее незаметно

Тринадцатилетний житель поселка Долгопрудный Антон Беляков — обыкновенный худенький подросток — живет с бабушкой. Мама у мальчика есть, но она, по словам Антона, пьет и гуляет, поэтому общение с ней ограничено ее визитами в бабушкин дом. С началом летних каникул Антон отправляется на сборы в военно-патриотический лагерь «Каскад». Там его научат навыкам рукопашной борьбы, владению огнестрельным оружием, а еще познакомят с главными врагами России — террористами-экстремистами, поголовно вышедшими (как объяснит их воспитатель — «товарищ капитан») из мусульманской и чеченской среды. Из финальных титров зритель также узнает, что подготовку в таких школах во время своих летних каникул проходят более 60 процентов российских детей. Когда смена в «Каскаде» закончится, Антон благополучно вернется домой к бабушке.

Уроженка Словении и выпускница брюссельского INSAS (Высшего Национального института искусств), Ясна Краинович с конца 90-х работает в кинокомпании братьев Дарденн, под патронажем которых выпустила четыре документальных фильма[1]. Эти картины объединяют

«Лето с Антоном»
Un été avec Anton
Автор сценария, режиссер **Ясна Краинович**
Оператор **Хорхе Леон**
Продюсер **Жюли Фрерс**
Derives
Бельгия
2012

[1] Некоторые из них выложены в открытый доступ: «Комната Дамиана» — http://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/4383/Damian-s-Room---La-Chambre-de-Damien; «Две сестры» — http://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/4382/Two-Sisters

как минимум три темы: война, семья и родной дом, в который герой возвращается или мечтает возвратиться. Все эти темы не обошли стороной и фильм про Антона: «дом, милый дом» в начале, опыт военщины и взросления в середине и обыденное, тихое возвращение героя в конце — вроде и того же, да не того.

Подробнее всего Краинович останавливается на обучении Антона в «Каскаде». Эта часть «Лета...», посвященная распорядку дня, армейской дисциплине и учениям, заставляет вспомнить «Цельнометаллическую оболочку» — один из главных фильмов, разоблачивших фашизоидность солдатской доблести как таковой. Ирония судьбы состоит в том, что мальчики, натаскиваемые на искусство убивать (и убивать без сожаления и промедления, потому что иначе будешь убит сам), не могут ни начать, ни окончить трапезу, не помолившись по православному обряду. С целью облегчить преодоление естественного внутреннего табу на убийство, им будет показано видео «Лезгинка» — грубый монтаж терактов, в ходе которых чеченские боевики пускают российских солдат на воздух. Может сложиться впечатление, будто «Лето...» — фильм антивоенный, однако это впечатление обманчиво: картина Краинович гораздо сложнее и тоньше устроена, чем кажется из ее поверхностного описания, и надо с сожалением отметить, что это тонкое устройство фильма сыграло с ним злую шутку.

Искусство документалистики вообще нередко путают с собирательством или неким экстремальным видом спорта и по этой же причине не ждут от режиссера ни умения рассказывать истории, ни проницательности в подборе «актеров», ни других талантов, в игровом кинематографе необходимых. Поэтому уделом многих фильмов «Артдокфеста» становится серая, бескрайняя банальность — угрюмое царство общих мест, от которых задыхаются и авторы, и их брутальные, «настоящие» герои. Это социальный налог, от которого фильм Ясны Краинович счастливейшим образом избавлен: в нем банальностям попросту нет места, потому что режиссер слишком уважает своих героев, умеет выбирать их из многих других и дает себе труд вглядываться в их повседневность, находя в ней не всеобщее, а частное, не уже хорошо знакомые, а уникальные и ценные черты.

Но времена бывают разные. Нашему времени — оставляя сейчас в стороне политические его особенности — свойственна «слипчивость» человеческого материала, стайность, сбитость в кучу, добровольная кристаллизация в общую массу того, что в иные периоды предстает в виде отдельных единиц, монад, личностей. И ценится в наше время поэтому больше публицистика, а не искусство; матерный ор во всю глотку, а не тихий и вкрадчивый тон; пафосный и эмоциональный манифест, а не виртуозная и продуманная аллегория. Не этой ли чертой нынешней эпохи объясняется то позорное обстоятельство, что уважаемое жюри полностью проигнорировало превосходную картину Краинович, предпочтя ей несопоставимые с ней по уровню мастерства и содержания посредственные фильмы «А была любовь» и «31-й рейс»?

Печально сознавать, но в том, что «Лето с Антоном» пролетело незаметно, есть нечто в высшей степени исторически закономерное.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Парадный портрет автохтона

«31-й рейс» — дипломная работа Дениса Клеблеева, выпускника документальной мастерской Марины Разбежкиной и Михаила Угарова, получившая приз как лучший полнометражный фильм на «Артдок-фесте».

Собственно, оценка за диплом экспертным сообществом уже выставлена: молодец, садись — пять. И я, не будучи экспертом, к ней присоединяюсь.

Дальше просто опишу свои впечатления от картины.

Творческий метод в мастерской Разбежкиной — Угарова, насколько я понимаю, прост: надо найти в самой жизни явление, персонаж, ситуацию, имеющую некий драматургический потенциал, и по возможности безоценочно перенести ее на экран. Кусок реальности, таким образом, становится фактом весьма рафинированного современного искусства и попадает в поле зрения продвинутой публики, которая и является основным потребителем данного вида продукции. Совсем устраниться автору, конечно же, не удается. Но все равно он выступает не столько как генератор смыслов, сколько как повар, приготовляющий реальность к употреблению.

С первой частью задания Денис Клеблеев справился замечательно. Он нашел удивительную житейскую ситуацию, богатую разного рода кинематографическими возможностями. Камчатка. Приморский поселок, отрезанный от цивилизации сотнями километров полного бездорожья. Снабжение населения отдано на аутсорсинг транспортной компании, которую возглавляет ушлая бабенка по имени Света. Ей удалось сколотить коллектив из трех рукастых безбашенных мужиков, которые и совершают регулярные рейсы через

«31-й рейс»
Автор сценария, режиссер, оператор **Денис Клеблеев**
Продюсер **Марина Разбежкина**
«Мастерская Марины Разбежкиной»
Россия
2011

непроходимые болота и горы на трех древних, разваливающихся на ходу советских гусеничных вездеходах ГАЗ-47.

Целое лето катаясь с мужиками туда-сюда, автор отснял 87 часов материала, из которых смонтировал в итоге 57-минутный фильм. Основной его пафос — обыденность экстремального.

Первые минут двадцать мы видим, как былинные богатыри в тельняшках и камуфляже ломом, кувалдой и топором заставляют двигаться беспрестанно глохнущие ржавые железные монстры. Лихие водители Серега и Юрка, а также взятый в рейс двенадцатилетний сын Юрки — Юрец — героически кормят мошку, разбирают и собирают на капоте какие-то железяки, травят армейские байки, пропадают в тумане, тонут в болотах, форсируют реки, и все это для того, чтобы привезти в поселок лук, капусту, яйца, молочку, водку и дешевый китайский ширпотреб.

После эффектного эпизода разгрузки, когда все это добро подробно извлекается из недр вездехода и мы наконец осознаем, ради чего был весь героизм, эпическое, в духе Луцика и Саморядова, роуд-муви сменяет на экране «мысль семейная».

Юра — муж владелицы предприятия, квадратной, предприимчивой Светы. Женаты они, судя по всему, недавно, месяца три, — примерно столько, сколько существует само ООО. Куда подевалась мама Юрца, картина умалчивает. Зато, забившись в угол и пытаясь совершенно слиться с обоями, автор самозабвенно фиксирует на камеру супружеское счастье Юры и Светы. Счастье имеет место быть в малогабаритной хрущобе, где помимо хозяев ночует на полу Серега и даже, кажется, иногда третий водитель (без имени). Так что тут тебе все вместе — и дом, и контора, и гостиница, и наблюдательный пункт, откуда Юра в бинокль следит за прибытием вездеходов: волнующее зрелище! Они возвращаются всякий раз как корабли из дальнего плавания.

Тут же, на задворках хрущобы, возле почерневших от времени сараев, их чинят.

Дом у Юры со Светой — полная чаша. Когда Юра не в рейсе и не занят ремонтом подвижного состава, они с женой готовят или едят. Юра разгуливает по дому в Светином красном халате, месит фарш, ставит тесто, пьет чай с тортом, намазывает масло на хлеб и прикалывается к жене. Квадратная супруга оченно его возбуждает, особенно когда принимается по-чеховски мечтать «о лучшей жизни»: «А я хочу в город поехать, мороженого поесть всей семьей, картошки дорогой в ресторане... В кино сходить, потрястись на кресле, попкорна пожрать... А что это море? Нету в нем ничего такого шикарного».

В общем, у Юры со Светой счастливая семья. Потому как он супруге своей подчиняется, позволяет ей себя обтесывать и делать из себя человека: «Кто ты был? Бичегон. А теперь с тобой глава администрации за руку здоровается».

Серега же к бабам относится жестко: чуть что не так — сразу в глаз. И потому первая жена у него повесилась, а вторая — с примесью туземной крови — все больше лежит на диване или ездит в город делать аборты. Двор зарастает крапивой, хлев с поросенком — навозом. Две дочки — беленькая, постарше, от первой жены, и черненькая, раскосая, помладше, — растут, как трава. Сам Серега — хозяин тоже фиговый. «Дома, как на блядках» — не знает, где у него ведро, где инструмент...

Последняя треть картины — про то, как Серега проездом заскакивает домой на побывку. Тут больше всего меня поразили качели — привязанная к яблоне петля из каната. Дочки Сергея на ней качаются, а он смотрит с неопределенным таким выражением лица. То ли вспоминает при этом повесившуюся жену, то ли нет, но петлю с яблони не снимает. Железные нервы у человека.

При этом вторую жену свою, несмотря на ее унылую ревность, бесхозяйственность и лень, Серега вроде как любит. Уезжая, долго целует в губы на крупном плане...

И снова в рейс! Снова — на подвиги!

Смотришь на это и думаешь: вот вроде все у мужиков зашибись! Работа, пусть и тяжелая, есть, деньги есть, семья есть... Голова на месте, мозги не пропиты, руки откуда надо растут. Они счастливо нашли свою экологическую нишу, работают на себя, а не на дядю, делают нужное людям дело. Они довольны собой. И автор, кажется, ими доволен. Он их не судит, не дистанцируется от них, вполне сочувствует и позволяет им предстать перед нами в лучшем виде. Так почему же при взгляде на этих людей охватывает такая жуткая, патологическая тоска?

И дело тут не в столичном культурном снобизме: мол, быдло!

И не в скрытой агрессии, которую герои перед камерой всячески сдерживают, но чувствуется, что при случае свою шутливую угрозу «Загуляешь налево, я тебе яйца наизнанку выверну, а колбаску твою на кусочки порежу» Света, к примеру, вполне способна воплотить в жизнь.

Дело в том, что эти люди напрочь лишены возможности развиваться. Им некуда девать жизненную энергию, кроме как на совершение бессмысленных подвигов. И счастливо обретенная экологическая ниша оборачивается для них капканом.

Ведь ежели они вздумают вкладывать прибыль в развитие дела — в покупку новых вездеходов, например, — перспективный бизнес у них непременно отнимут.

Поэтому их удел — потребление. И обслуживание сего увлекательного процесса. Все, что они делают в кадре, — это возят еду и едят привезенное. Автор старается максимально идентифицироваться с их точкой зрения на реальность. И поэтому, хотя действие происходит в приморском поселке, в картине нет моря. В принципе. Герои его не видят. Нет головокружительных Камчатских пейзажей. Нет диких животных. Нет никакой красоты. Природа — препятствие, то, что требует преодоления ради жрачки. Значимый мир — раскисшая почва, железки, ящики с товаром, погрузка, разгрузка, малогабаритная кухня, плита, чай, сахар, еда... Они — крайнее звено глобальной потребительской цепочки, дотянувшейся сюда, на край света. Они сами же ее и протянули и поддерживают с риском для жизни. В этом не было бы ничего ужасного, если бы в жизни этих людей было хоть что-то еще. Но мы почему-то не видим в кадре ни единого человека, профессиональная деятельность которого не была бы связана с процессом подвоза, продажи и потребления жратвы: толстая бабка-продавщица, вечно поддатые грузчики, чем-то непонятным торгующие цыгане... Единственная упоминаемая в картине нематериальная ценность — мультики для детей.

Превращение человека в машину для потребления — общемировая проблема. В нашей ситуации усугубленная еще и тем, что человек, лишенный социальной мобильности и намеренно загнанный в условия жесткого выживания, будет до последнего цепляться за власть, которая дает ему заработать на кусок хлеба с маслом, но не дает возможностей сделать более удобной, рациональной, человечной и вменяемой свою жизнь.

Герои фильма достойны большего. Но они — заложники нашей стремительно деградирующей ротожопной сырьевой экономики, которая ударными темпами ведет страну к катастрофе.

Не думаю, что автор фильма желал поведать миру именно эту мысль. Напротив, основной пафос его — представить все происходящее на экране как образец нормы. Автор, безусловно, имеет на это право, и я как зритель готова ему поверить, но подсознание все же сопротивляется и в результате подобное смешение понятий вгоняет меня в тоску.

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Любить по-русски

Фильм шведов Коге Йонссона и Хокана Пьенёвски «А была любовь» сосредоточен на одной провинциальной российской семье из города, кажется, Старая Руса и охватывает период в двенадцать лет. За это время у молодых Ани и Жени родится дочь Надя, Женя дважды загремит в тюрьму (первый раз — за избиение жены, второй, по мнению родных, несправедливо — за изнасилование какой-то другой женщины), Женин отец Саша закрутит интрижку с Аней и попытается в припадке ревности ее зарезать, а Женина мать и ближайшие родственницы будут комментировать происходящее, сидя в обувной мастерской и утирая слезы. В конце концов Аня с Женей разведутся, и таким образом одна отдельно взятая Russian family официально прекратит свое существование.

Показана вся эта эпопея самым традиционным образом: чередование сцен из жизни героев. Иногда это фиксация того, что происходит, в режиме более или менее реального времени, а иногда в какой-то степени постановка и герои более или менее откровенно позируют на камеру, комментарии персонажей, фотографии из семейного архива в сопровождении подписей-титров и песен российской эстрады (особенно часто звучит заунывный хит «Но тебя не любить невозможно»). Характерный пример: после какого-то семейного обсуждения на экране возникает фото жирного, по пояс оголенного, в татуировках Жени — и титр: «В 2007-м Женя был осужден за изнасилование». Сопровождает это изображение песня в исполнении Аллы Пугачевой: «Ну что сказать, ну что сказать? Устроены так люди: желают знать, желают знать, желают знать, что будет!»

Подзаголовок «История одной русской семьи» (а отчасти и тот факт,

ART DOC FEST

«А была любовь»
Vi som älskade
Авторы сценария, режиссеры **Хокан Пьенёвски, Коге Йонссон**
Оператор **Хокан Пьенёвски**
Продюсер **Дилан Уильямс**
AMPFilm
Швеция
2012

что фильм снят иностранцами) как бы приглашает сделать глубокомысленные обобщения и выводы из увиденного. Что ж, попробуем. Есть ли среди действующих лиц так называемые «положительные персонажи»? Пожалуй, нет. Выглядящий долгое время таковым Саша вступает в связь со своей невесткой и затем покушается на ее убийство; тем же, кому положительными показались Аня и Женина мать, рекомендую пересмотреть сцену, где они не находят подходящих слов для растерянного и почти плачущего от отчаяния Саши. Но и отрицательными тоже никого из них не назовешь — в том смысле, что это какая-то неподходящая шкала для их оценки. Да и как назвать отрицательными тех, кто непрерывно страдает?!

Похоже, все герои фильма в первую очередь жертвы: Женя — патологической ревности, беспамятства и алкоголизма; Аня — своего мужа; вышедший на преждевременную пенсию военнослужащий Саша — экономической рецессии и унизительного положения в семье; все вместе — нецелесообразной государственной политики (см. разговоры Саши с друзьями и Путина в телевизоре, который говорит, что никогда не чувствовал любви и болезненного пристрастия к личной власти), но, вероятно, главным образом низкого образовательного и культурного уровня. Поэтому основное обобщение и вывод, к которым подводит нас картина, следующий: русские — склонные к криминальному поведению, хотя и внутренне не злые, неудачливые и бестолковые растяпы, неспособные даже поговорить друг с другом, понять близкого человека, не говоря уже о более сложных цивилизационных задачах. Поэтому ключевые эпизоды фильма содержат коммуникацию и ее следствие — взаимонепонимание.

Интрига шведской истории русской семьи начинается не с рождения ребенка, а когда вышедший на свободу Женя повторяет Ане: «Я тебя люблю», но в упор не слышит Аниных требований извиниться перед ней за содеянное. И оканчивается, когда тот же Женя, много лет спустя, матерно размышляет о том, что не может понять и тем более простить своего блудодея-отца, символически воткнувшего ему-де в спину «лопату, полную навоза». Нравится нам такая мораль или нет, другой вывести из фильма не получится.

В любом случае меньше всего хочется заподозрить в замысле авторов какую-либо злонамеренность. Или — невольное искажение фактов. Бывают такие семьи в России? Бывают. Мало ли их? Судя по нашей же родной статистике, скорее, очень много (включая статистику избиений женщин в семье, которую, кстати, подтверждает и одна из героинь фильма в разговоре про то, что Женя-де бил Аню: «Все бьют. Еще и хуже бывает»). Не исказили ли режиссеры ситуацию при описании этой конкретной семьи? Видимых — логических, повествовательных и т.п. — искажений нет. Дает ли эта семья представление о жизни в российской глубинке? Пожалуй, дает. Но узнаем ли мы из фильма что-либо сверх этой печальной истории? Восхитимся ли искусством рассказа? Режиссерским мастерством? Деликатной операторской работой? Кино, одним словом. Думается, ничто из этого нам даже в голову не придет, как не приходит в голову и при просмотре, скажем, добротной, но в целом заурядной телепередачи.

По каким-то непонятным — во всяком случае для меня — причинам шведская картина «А была любовь» получила Гран-при фестиваля «Артдокфест»-2012.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Пятьдесят минут на свежем воздухе

В советское время отечественная политическая документалистика была служанкой власти. Дзига Вертов, Эсфирь Шуб, Александр Довженко, Роман Кармен, кто по зову сердца, кто скрепя оное, выполняли государственный заказ: деваться было некуда, поскольку единственным источником денег служило государство. Исключением был лишь Михаил Ромм с «Обыкновенным фашизмом» — да и то по понятным причинам: цензура просто не посмела найти на экране сходство между фашизмом и коммунизмом.

Это положение мало изменилось во время перестройки: критическое отношение к советской действительности диктовалось реформистски настроенной властной верхушкой и кинодокументалисты, энергично вскрывавшие болевые точки советской реальности, действовали в пределах допустимого — сначала играли на стороне Горбачева против Лигачева, потом на стороне Ельцина против самого Горбачева.

Еще более зависимой была теледокументалистика: в 90-е годы все телеканалы были распределены между различными финансовыми и политическими силами, так что ни о каком отклонении от генеральной линии данного канала не могло быть и речи, но сами каналы выражали все же разные интересы и таким образом создавали если не адекватную, то довольно репрезентативную картину реальности.

Независимая политическая документалистика появилась в России лишь в нулевые годы. Первой ласточкой была «Революция, которой не было» Алены Полуниной — снятый без государственной поддержки фильм о внесистемной оппозиции, равно критичный по отношению к власти и по отношению

ART DOC FEST

«5 минут свободы»

Авторы сценария, режиссеры **Кирилл Сахарнов, Ксения Сахарнова**

Оператор **Кирилл Сахарнов**

Кинокомпания SugarDocs

Россия

2012

к национал-большевикам и объединившимся с ними политическими маргиналами. Следующий шаг был сделан в 2012 году на волне массовых протестов против фальсификации выборов в Думу. Сначала появилась сделанная группой студентов Марины Разбежкиной лента «Зима, уходи!» с панорамой оппозиционных настроений года. За ней последовали «Марш! Марш! Левой!» Евгении Монтаньи Ибаньес с портретом одного из лидеров оппозиции Сергея Удальцова и «Спящие души» Александра Абатурова, изнутри раскрывающие технику манипулирования голосами. Само собой понятно, что всем им в ближайшее время закрыт путь на телевидение, как на государственное, так и на частное, которое почти так же зависит от государства.

К этому направлению, ясно обозначенному «Артдокфестом», собравшим «независимых» под одной крышей, относятся и «5 минут свободы», проводящие параллель между гражданским сопротивлением в СССР и в современной России.

Пять минут свободы — короткий промежуток времени, начавшийся в 12 часов дня 25 августа 1968 года, когда на Лобном месте несколько человек развернули плакаты с лозунгами, осуждающими вторжение советских войск в Чехословакию, и закончившийся через считанные минуты, когда их смяли и увезли в околоток. Ровно сорок лет спустя на том же месте молодые гражданские активисты провели акцию в память о той, первой, а еще через два года Ксения и Кирилл Сахарновы начали работу над фильмом о связи времен и участников протестного движения. По сути, их картину можно рассматривать как соединение исторического свидетельства с гражданской акцией, поскольку авторы не только рассказали о прошлом и зафиксировали преемственность между ним и настоящим, но и устроили встречу на Лобном месте представителей двух поколений, одинаково неравнодушных к тому, какой ветер дует сверху.

Из великолепной семерки, вышедшей на Красную площадь[1], за сорок лет умерли Вадим Делоне, Константин Бабицкий и Лариса Богораз, в живых осталось четверо — Наталья Горбаневская, Павел Литвинов, Виктор Файнберг и Владимир Дремлюга. Авторы фильма сняли Горбаневскую, Литвинова и Файнберга, чьи поневоле драматические воспоминания (в силу понятных причин напрашивается слово «показания») перемежаются с монологами современных «протестантов» и документальными съемками 1968-го, 2008-го и зимы 2011 года. Из этого сложносочиненного кинотекста совершенно ясен общий мотив действия, для которого в русском языке, благодаря Александру Галичу, появилась идиома «выйти на площадь»[2]. Этот мотив — требование гражданской совести, или, что то же самое, чувства социальной ответственности.

Вполне ясны из фильма и политические причины, вызывающие порывы протеста, — лицемерие, ложь и жестокость власти, в первом случае советской, а во втором — постпостсоветской, которая стремится хотя бы частично вернуть монократический или поликратический режим. Наступление на 31-ю статью Конституции, манипуляции массовым сознанием, уголовные процессы с политическим душком — как выразился в середине 70-х один мой знакомый, «чтобы стать противником этого строя, достаточно посмотреть, как он обращается со своими противниками».

Ложь и лицемерие нынче примерно те же, что и раньше, а уровень насилия по отношению к противникам пониже — не в последнюю очередь вследствие реакции демократических стран на подавление гражданского сопротивления в России в коммунистическую эпоху. Вместо ссылки, зоны и психушки за участие в акции протеста — 15 суток. Впрочем, в деле Ходорковского говорить о смягчении не приходится — жестокость приговора наталкива-

[1] В действительности на Лобное место вышли восемь человек, но Татьяну Баеву, которую товарищи (в кавычках и без) уговорили отмежеваться от этого выступления, обычно не считают, да и сама она не склонна причислять себя к семерке.

[2] По словам Литвинова, песня Галича «Выйти на площадь» была написана 23 августа 1968 года.

ет на ассоциации не с судами над советскими диссидентами, а с процессами Жака де Моле, Зюсса Оппенгеймера и Николя Фуке.

При всем при этом главное в фильме — не напрашивающиеся публицистические выводы, а его герои. Не всегда органичные в созданных авторами обстоятельствах, подчас вынуждающих говорить на камеру, они тем не менее остаются на экране самими собой и не выдают себя за тех, кем не являются. В каждом из них — в скромно-степенном Литвинове, в привычной к слову Горбаневской, в нервно-утонченном Файнберге и в непосредственных молодых активистах Юлии Башиновой и Вениамине Дмитрошкине — чувствуется та же внутренняя сила, которая побудила Гамлета произнести известную реплику о флейте, ставшую, кстати, главной в интерпретации Смоктуновским образа датского принца. Его «играть на мне нельзя» точно выразило самочувствие интеллигентного человека в России — да и в любой другой стране — во время «укрепления порядка», при котором труднее всего дышать порядочным людям. Проще говоря, одно их присутствие в кадре — присутствие тех, кто в разные, но во многом похожие времена способен подняться и пойти против течения, поддерживает веру в человечество. Или, как выразилась осенью 1968 года пражская газета, которую не успели прикрыть оккупационные власти: «Семь человек на Красной площади — это по меньшей мере семь причин, по которым мы уже никогда не сможем ненавидеть русских».

ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ

Очевидное невероятное

Следовательно, вогнутое зеркало должно собирать и фокусировать действие процессов и, значит, возможны наблюдения космических объектов посредством времени на отражательных телескопах.

Н.А.Козырев. «Астрономические наблюдения посредством физических свойств времени»

Объявляю во всеуслышание — мыслите о Земле как о планете, и никогда не ошибетесь, ребята.

К.С.Петров-Водкин. «Из выступления на вечере встречи»

То, что последний фильм Виктора Косаковского «Да здравствуют антиподы!» по своей значимости выходит далеко за рамки неигрового кинематографа, очевидно. Правда, точнее было бы сказать, что он раз-

ART DOC FEST

«Да здравствуют антиподы!»

¡Vivan las Antipodas!

Автор сценария, режиссер, оператор **Виктор Косаковский**

Композитор **Александр Попов**

arté, Gema Films, Lemming Film, Ma.Ja.De Filmproduktion, NHK, Producciones Aplaplac, Vrijzinniq Protestantse Radio Omroep (VPRO), Westdeutscher Rundfunk (WDR), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)

Германия — Аргентина — Нидерланды — Чили

2011

двигает рамки кинематографа: на глазах зрителя за неполные два часа средствами кино пересоздается картина мироздания. Зрелищность же этого процесса глубоко художественна по своей природе, что дает все основания рассматривать фильм в ряду тех произведений, вехами которых отмечено становление кинематографа как искусства.

Идеология

Намереваясь дать представление о мире, автор реализует эту установку буквально — в пространственном, планетарном плане, но художественными средствами. Выбор четырех пар пространственных оппозиций отвечает принципу «часть вместо целого», то есть является полноценной метафорой.

В итоге фильм, не исключая расширительного образного толкования действительности, воспроизводит ее с чувственностью реального восприятия. То есть — сообразно природе кино — в единстве зрительных и двигательных ощущений. Эта задача решается претворением повествования в пластическое действие.

Однако задача выбора пластического решения усложняется в силу масштабной несопоставимости компонентов. И действительно, отдельный герой в пространстве планеты оказывается сродни «улитке на склоне Фудзи» из хайку Кобаяси Иссы. Принципиальное различие здесь заключается в том, что отношение предельного и беспредельного в поэзии Иссы умозрительно, компоненты действительности, образующие метафору, вербально опосредованы. Косаковский же должен представить пространство зрительно-реальным, в виде изображения на плоскости. Благодаря отношению к материалу не только в фабульном, но и в техническом и в композиционном аспекте возникает сферическое пространство, а логика изобразительной драматургии приводит к интерпретации формата кинокадра.

Основа пространственного строя «Антиподов» — положение «ступни к ступням» — подчеркивает пластическую значимость вертикали, по которой происходит сопоставление. В сферическом пространстве вертикаль приобретает существенное качество — она может вращаться. При этом верх и низ становятся понятиями относительными и пластическая формула приобретает смысловое измерение — иерархическую равнозначность компонентов.

Полнота, с какой реализуется в фильме выбранная пространственная система, позволяет говорить о возникновении нового изобразительного кода в том смысле, который вкладывал Казимир Малевич в понятие «прибавочный элемент». Фактически речь идет о целостности авторского метода, в котором особые закономерности формообразования есть результат мировоззрения, благодаря чему образное решение приобретает безапелляционную убедительность.

Повествование и пространственная конвенция

Сюжетный и пластический аспекты фильма составляют одно целое, но каждый из этих уровней имеет собственную организацию.

Аргентинский эпизод, открывающий фильм, — воплощение нормативного антропоцентризма документального кино. Выделяются герои: два брата — смотрители моста на одной из маленьких аргентинских речушек. Камера, отвечая ожиданиям зрителя, начинает следить за их жизнью. Братья ремонтируют песчаную насыпь. Река ее размывает. Происходит это каждый день. А с другой стороны Земли струи бетона исступленно бьют в парапет. Строители муравьиной шеренгой несут многометровый столб. Людским роем облеплены торчащие из воды опоры. В Шанхае над безбрежной, но покоренной рекой неотвратимо растет мост. Сильный контраст пары антиподов определен не только масштабами происходящего — все дело в «крупности» человека. В шанхайском сюжете действует человеческая масса. Герои же аргентинского эпизода персонифицированы и реальны. Диалоги по принципу «что ви-

жу, о том и пою» раскрывают характеры братьев, окрашивают повествование легким гротеском. Неизменность раз заведенного порядка их жизни подобна застывшему в зеркальной неподвижности отражению, которое лишь изредка разбивает легкая рябь от проехавшей по мосту машины.

Пространственные конвенции вводятся форсированно и с маньеристской удалью. Так фронтально приближающийся по аргентинской грунтовке автомобиль просто переворачивает кадр, оставаясь на оси съемки в момент прохождения под камерой. Перевернувшись на 180 градусов, объект посред-

«Да здравствуют антиподы!»

ством монтажной склейки превращается в свой шанхайский антипод, который стремительно мчится на удаляющуюся от него камеру из центра симметричной композиции. Эпизод состоит из трех длинных кадров. Два из них превращены в гигантскую центрифугу, стремительно разгоняющую оживленное автомобильное движение по стенкам. Третий — перевернутый — заставляет шанхайскую улицу выгнуться куполом, вращающимся под ногами вечерней толпы. Задача эпизода — дать зрителю двигательные представления о вращении Земли. Именно сферическое пространство позволяет достичь этого. Конвенциональным данный эпизод становится потому, что в нем уже обозначены все те композиционные приемы, с помощью которых выстраивается пространство фильма.

Особо надо оговорить кадры, в которых линия горизонта становится вертикальной. Четкая дифференциация земли и неба, сохраняющаяся при завале камеры на 90 градусов, приводит к восприятию изображения в вертикальном формате, которое на плоскости экрана позиционируется лежащим либо на левой, либо на правой стороне. Конечно, в техническом смысле формат кадра остается неизменным, изменения касаются лишь композиционного аспекта.

Трюковой характер подачи пространственной концепции сродни методу воздействия дзенских коанов. Зрителю ничего не остается, как достичь «просветления» через диссонанс собственных ощущений и привычной картины мира. Ему следует принять пространственный образ чувственно, по-

ступившись рациональным осмыслением того, что он видит на экране. Да это и невозможно, учитывая скорость развивающегося действия и одновременность метаморфоз, происходящих по всей плоскости кадра.

В дальнейшем повествовании усиливается контраст между размеренной жизнью братьев и индустриальной суетой перенаселенного Шанхая, наталкивая на размышления о смысле существования.

Сферическое пространство картины создается целым комплексом приемов, неравноценных по своей пластической значимости. Цельность впечат-

«Да здравствуют антиподы!»

ления — результат организации их в единую систему. Эффект сферичности возникает в результате соотношения движений камеры с внутрикадровым действием. Главным приемом здесь оказывается вращение в плоскости перпендикулярной оси съемки. Важную пространственную роль, но уже по контексту, играют кадры либо неоднозначные по масштабу изображения, либо перевернутые. В отдельных случаях концепция пространства находит свое подтверждение в фабульном материале, запечатленном вполне традиционно. И, наконец, существенное значение для пространственного строя картины имеют монтажные сопоставления.

Развитие пространственных представлений. Амбивалентность

Поворот Земли переносит зрителя к следующей паре антиподов. Действие начинается с пейзажей байкальской природы, запечатленной с высоты птичьего полета. «Вертикальный» формат кадров усиливает не только их эпическое звучание, но и иллюзию вращения. Камера парит над сопками, но центр кадра остается прикованным к повороту дороги. Планета начинает двигаться с легким покачиванием.

В этой паре сюжетов интерес к человеку по-прежнему является основополагающим принципом повествования, но природа становится уже пол-

ноправным действующим лицом. В поле зрения камеры оказываются, с одной стороны, чилийский пастух с мыса Горн, с другой — мать и дочь в затерянном среди байкальских сопок домике. Уединенное существование героев, их отношения с животными, природой проникнуты гармонией жизненного уклада. Трудно назвать единой семьей всех меньших братьев чилийского пастуха. Это семейные круги, расходящиеся от домашнего очага с толпой многочисленных кошек к стоящей за порогом лошади, затем к овцам, каждую из которых герой знает по имени, и, наконец, к кондору, который водит дружбу с хозяином дома, почему и прилетает с окрестных скал.

Переход от чилийского сюжета к байкальскому служит примером того, как монтажный контекст может эффективно подтверждать общую сферическую концепцию. Амфитеатр горного луга, на дне которого пасется отара, сменяется крутым склоном, по которому поднимаются овцы. Затем стрижка, когда они перевернуты на спину, и следующий кадр, в котором перевернутой оказывается уже камера. Катарсическое потрясение зрителя вызывает финальная склейка монтажной фразы. Она превращает трусящую «вверх ногами» овцу в... корову, медленно выходящую из-за перевернутого на крышу автомобиля. Ее безмятежная пастьба возвращает все на круги своя, но уже по другую сторону планеты.

Героини байкальского сюжета возникают в череде житейских хлопот — последняя работа в огороде, колка дров, дойка коровы. Они гуляют, много разговаривают. Величественная природа Байкала гармонично взаимодействует с интимным характером диалогов, не нарушает ее. Эпизод завершается отъездом дочери. Обертон связанной с одиночеством грусти придает сюжету лирический оттенок.

Байкальский материал ощутимо дополняет пластическую концепцию фильма новыми композиционными решениями. В нем важная роль отводится кадрам, неоднозначным по своему пространственному прочтению. Трудности возникают либо с определением масштабных отношений, либо с идентификацией верха и низа. Возникает сложное взаимодействие, своего рода художественная игра, в которой «кадры-обманки» то подчеркивают привычную кинематографическую форму, то спутывают ее, обнаруживая свою принадлежность к новой. Такая стратегия, с одной стороны, служит целостному и органичному сосуществованию изображений различных модальностей, с другой — подает новую форму как нечто естественное и вполне необходимое.

Показательным примером является медленное панорамирование с неба на камни при закадровом разговоре героинь о реинкарнации. Беспредметность композиции, отсутствие масштабных ориентиров допускают предельно широкую интерпретацию пространства. Но появление парящей в небе птицы убедительно разрешает сомнения в пользу более нормативной, плафонной трактовки. Таким образом, восприятие с запрокинутой головой, которое допускает самые разные варианты сочетания зрительных и двигательных представлений, делает естественным любое операторское решение.

Реверс верха и низа активно используется в пространственном строе фильма. Этот прием в силу легкости опознавания быстро принимается зрителем в качестве кода, отчего и теряет свой «игровой», эмоциональный потенциал. Кадр прохода героинь вдоль кромки воды возвращает реверсу его риторическую эффективность. Неочевидность подмены реальности ее отражением камуфлирует прием и тем самым обостряет его восприятие. Совсем другая логика применена, когда кадр, кажущийся перевернутым, на самом деле таковым не является. Здесь действенность приема подтверждена его отсутствием. Как в кадре с коровой, мирно пасущейся за перевернутым автомобилем.

Глубокий смысл приобретает появление в финале эпизода Луны. С одной стороны, подчеркивается женственное начало природы, становящейся главным действующим лицом фильма. Что и воплощает аллегорический кадр, где

сияние полного диска объединяет силуэты героинь. С другой стороны, Луна олицетворяет водную стихию, тема которой также имеет дальнейшее развитие в фильме. Поэтому именно вокруг восходящего светила и поворачивается камера, а вместе с ней и Земля, выводя действие фильма на качественно новый виток.

Изображение и смысл

Ткань фильма упрочняется за счет конструктивного единства использованных сюжетов. Переход к очередным антиподам предварен короткой врезкой на материале первой пары сопоставлений. Луна связывает аргентинский и байкальский сюжеты. В Шанхае на замысловатой сковородке со свойствами гончарного круга изготавливается лепешка. В то время как по другую сторону Земли вращение пышущего теста предшествует кружению в кадре вулканического месива на Гавайях.

На сопоставлении Гавайи — Ботсвана характер повествования радикально меняется. Главная роль в этой паре отводится силам природы. Человек здесь всего лишь статист, безвольный наблюдатель, созерцательная позиция которого приобретает фаталистический смысл. Отношения его с природой могут быть либо мирными, как у обитателей деревушки Кубу со львами и слонами, либо драматичными, как на Гавайях, где вулканическая лава неотвратимо пожирает последние дома умирающего поселка.

Манера съемки залитого лавой гавайского пейзажа занимает в фильме особое место. Кружение камеры со всей совокупностью ракурсов, завалов и переворотов настолько выразительно подчеркивает динамику дымовых столбов, их клубящийся характер, что подобное раскрепощение воспринимается органичным самому материалу. Доминирование природной стихии, ее многозначительность и величие повышают смыслообразующую роль изображения, вверяют смысл самому способу запечатления предкамерной реальности. Сюжеты-антиподы связываются между собой по принципу изобразительного подобия.

Роль Ботсваны пассивна, она ловит на себе лишь отзвуки происходящих на Гавайях событий. Огненная точка разверстых земных недр в бескрайности заасфальтированного пространства затепливается своим антиподом — светом керосиновой лампы в недрах маленькой сельской лавки. Закатный рефлекс, подхваченный серым песком деревенской улицы, лишь слабое эхо тех огненных борозд текущей магмы, которая, отзываясь грозными прорывами в закатных тучах аргентинского неба, застывает набухшими, как калач, формами испанского камня.

Вступление в фильм последней пары антиподов — Испании и Новой Зеландии — происходит, когда смысловые связи между эпизодами фильма обрели свое пластическое выражение, сложились в единую художественную форму. Конструктивно каждую пару сопоставлений «отбивают» герои аргентинского эпизода. Они превращаются в своеобразный камертон чувственного и мудрого отношения к миру. Гротеск уступает место лирической рефлексии, и герои оказываются сопричастными разворачивающимся на экране событиям.

Антропоцентризм, заявленный в начале, полностью изживается к финалу. В последней паре сюжетов человек исчезает. Если в новозеландском эпизоде ему и отведена еще роль фигуры, оживляющей пейзаж, то в испанском его нет вовсе. В начале картины основную смысловую нагрузку берет на себя вербальный план, но по ходу развития действия значимость изобразительной составляющей существенно возрастает.

Стихия изображения заполняет фильм столь же неотвратимо, как стихия природы воцаряется в его сюжетах. И то, что именно вода оказывается здесь главным компонентом образного строя, в равной степени отвечает как естественнонаучному, так и пантеистическому взгляду на мир. Поэтому даже за-

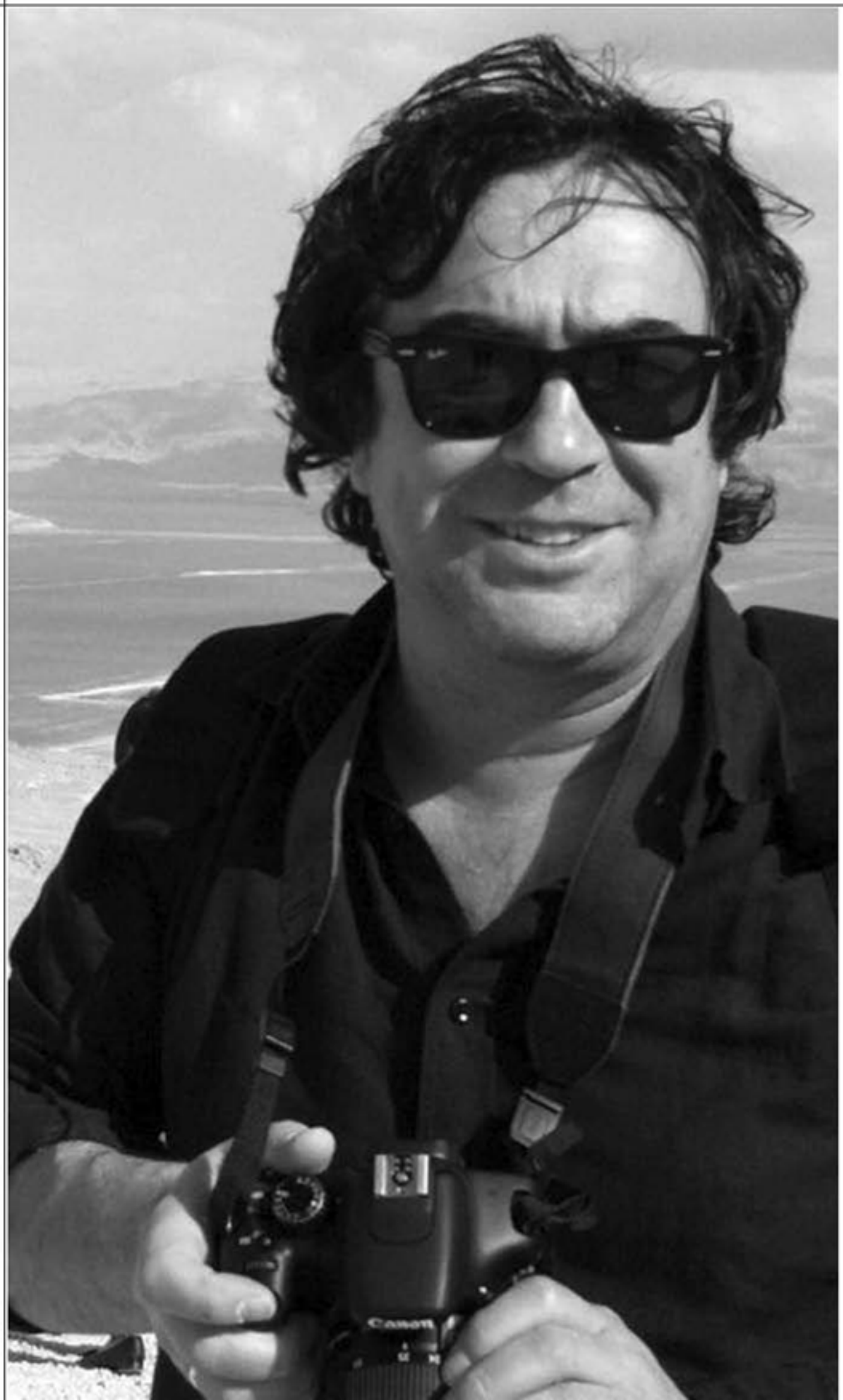
кономерно, что емкая метафора моста приобретает в финале особое значение. Пейзажем в стиле vanitas становится залитая дождями аргентинская пампа с мостом, расположенным на границе воды и неба. Воплощением бренной суеты выступает его плавучий антипод — шанхайский паром, тема которого именно в этом сопоставлении обретает свою законченность и определенность. А завершает фильм третий мост, переброшенный между водой и небом и из воды и света состоящий, — радуга, осеняющая кита, лежащего на новозеландском берегу.

Но прежде чем возникнет и разрешится финальное сопоставление, фильм буквально разражается безудержной пластической эскападой. Это сюита вертикалей. Камеру больше не сковывает расчет и логика создания сферических представлений. Земля вольна вращаться по всему пространству фильма от сюжета к сюжету. Кульминация пластической темы убеждает — образ пространства состоялся.

Сопоставление кита и бабочки берет начало в испанском эпизоде. Огромный камень, затерянный в глубине леса, с поразительной точностью воспроизводит в своем силуэте абрис кита, лежащего по другую сторону планеты. Громадная глыба — это целый мир, своего рода планета, населенная бесчисленными обитателями. Погруженность зрителя в бытие этого микрокосма, его поглощенность перипетиями недавно вылупившейся бабочки продолжаются вплоть до драматического момента, когда, оказавшись на краю заполненной дождевой водой выемки, героиня слегка касается крылом ее поверхности. «Всплеск в тишине» и расходящиеся по водной глади круги уже выходят на общий план океанского побережья, превращаясь в волны, омывающие мертвого кита.

Сам композиционный строй кадров настолько полно воплощает здесь принцип зеркальной симметрии, что не остается никаких сомнений — вершина пластического и смыслового взаимодействия достигнута. Дело тут даже не в том, что конфликт объекта и его отражения есть воплощение фабульной пластической установки, в фильме он используется неоднократно. Существенно другое. Искусству как методу познания жизни доступно то, что неподвластно рациональному мышлению, — оно может достичь зеркального подобия на контрастном материале, сделать целостное восприятие мира реальным по чувству. Тем самым законы классической механики расширяются художественно-образной трактовкой, что и позволяет оси зеркальной симметрии быть осью мироздания во всей цельности противоречивых отношений его составляющих. А зрителю стать очевидцем великой гармонии жизни и смерти, когда последнее движение лопастей китового хвоста материализуется в первом движении крыльев взлетевшей бабочки.

И М Е Н А



Андрей Загданский

АНДРЕЙ ЗАГДАНСКИЙ:

«Западные ценности нужны в России только интеллигенции»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Мой собеседник, начинавший снимать документальные фильмы в Украине в то время, когда еще говорили «на Украине», теперь делает их в Нью-Йорке, хотя главным образом на старом, родном материале. Этот наш разговор состоялся в «скайпе» после его возвращения с «Артдокфеста» — встретиться на самом фестивале у нас не получилось.

Виктор Матизен. Каковы твои впечатления от фестиваля?

Андрей Загданский. Я видел не очень много, но из того, что видел, мне понравился шотландский фильм «Я дышу» Эмми Дэви и Морага Маккиннона об умирающем молодом человеке. Он деликатно сделан и содержит гуманистический импульс, который мне импонирует, и в нем нет эксплуатации несчастья. Российские фильмы мне показались несколько монотонными. Им не хватает стилистического разнообразия, да и тематически все они лежат примерно в одном русле. Такое впечатление, что доминирует одна эстетическая школа.

В.Матизен. Как бы ты ее определил?

А.Загданский. Это очень сложно. Ну, скажем, так: практика не очень технически рафинированного наблюдения за не самыми привлекательными сторонами жизни. Ничего против этого не имею, это сложившееся направление, в США оно называется direct documentary. Этот термин пришел через французское cinéma vérité, восходит к «киноправде» Дзиги Вертова, но по сути это уже нечто иное.

В.Матизен. Во всяком случае вертовской «коммунистической расшифровкой мира» тут не пахнет.

А.Загданский. Люди наблюдательны, снимают интересные вещи, но не очень хорошо это делают. С моей точки зрения, это неприемлемо. Камеры с микрофоном сегодня недостаточно.

В.Матизен. Нужны еще звукооператор и осветитель?

А.Загданский. Средств много, и каждый сам решает, что использовать. Фредерик Уайзман, например, сам пишет звук направленным микрофоном. Но можно и взять звукооператора. В конечном итоге все сводится к тому, как сделано.

Очень неплохой фильм ученицы Марины Разбежкиной Анны Моисеенко «С.П.А.Р.Т.А. — территория счастья» о сельхозкоммуне, она же секта,

в районе Харькова. В нем масса тонкости и наблюдательности, да и повествование мне понравилось. Но звук записан так, что нужно все время вслушиваться и разбирать слова, а это дискомфортно и затрудняет отношения с экраном.

Другой очень любопытный фильм — «Бронский» Константина Селина. Потрясающий замысел — речь идет об очень талантливом человеке, который рано ушел из жизни. Но реализован очень невыразительно и снят по-детски. Досадно. Я читал, что это студенческая работа. Но, если уж придумал, будь любезен работать профессионально.

Такие вот у меня впечатления, которые ни в коей мере не претендуют на то, чтобы представить картину фестиваля и положение русского документального кино в целом. Замечателен уже сам факт, что фестиваль существует. Снимаю шляпу перед Виталием Манским и Викой Белопольской — на мой взгляд, они делают очень большую и важную работу.

В.Матизен. Что можешь сказать о шведской картине «А была любовь», получившей главный приз «Артдокфеста»?

А.Загданский. Она мне показалась очень срежиссированной и форсированной. Через пять-шесть минут просмотра возникает ощущение неловкости. Это почувствует любой профессионал. Закрадывается недоверие к авторам фильма и к тому, что происходит на экране.

В.Матизен. Полагаешь, что они пережимают и вынуждают героев играть на камеру, или герои сами решили сыграть себя?

А.Загданский. Это двойной процесс. С одной стороны, режиссура, с другой — ожидания. Я ожидаю того-то и того-то, а ты волей-неволей...

В.Матизен. Начинаешь подстраиваться под спрашивающего.

А.Загданский. Да. У них очень статичная камера, и возникает ощущение «а, вот теперь это, а дальше — это». Чувство тяжелой руки. Я смотрю, и мне очень быстро становится понятно, куда эта история идет. Тогда встает вопрос: настолько ли мне интересны эти люди, чтобы я наблюдал за перипетиями их криминально-семейных отношений на протяжении всего фильма? Не скрою, что мне они были неинтересны в своей убогости, и проводить с ними время мне было ни к чему. А в том же шотландском фильме об умирающем архитекторе мне были интересны он, его жена, их взаимоотношения, его отношения с ребенком. Я что-то узнал для себя — не в том смысле, что получил какую-то информацию, а в том, что мне нечто открылось. Я говорил на эту тему с Манским и могу сформулировать так: чтобы не любить человечество, мне не нужен еще один документальный фильм, я могу это сделать и без помощи своих коллег. Это касается очень многих картин. Я не хочу их смотреть. При этом я не закрываюсь, я смотрю страшные фильмы — о человеческих несчастьях, о геноциде и тому подобном. У меня нет шор, я смотрю все и хочу быть открытым для понимания. Но эти люди мне неинтересны.

В.Матизен. Почему? Потому что ты быстро их понял?

А.Загданский. Да, скажем так. И дальше уже ничего нового не открывается. Кроме того, повторюсь, с эстетической точки зрения фильм очень тяжеловесен. Хотя если бы он был сделан иначе, я бы, может, и смотрел его по-другому.

В.Матизен. На протяжении тех лет, что ты живешь в Америке, до тебя доходило что-то из российского и украинского документального кино?

А.Загданский. Да, конечно. Во-первых, я смотрю фильмы своих товарищей — Манского, Мирошниченко, Косаковского, Буковского: с точки зрения мастерства это всегда важно и интересно. Во-вторых, смотрю то, что становится заметным. Иногда не смотрю, потому что просто не попадаю на них, иногда — потому что мне неинтересно.

В.Матизен. Я давно не видел новых работ Буковского. Что он делает?

А.Загданский. Сейчас — ничего. До этого снял фильм о голодоморе, потом к двадцатилетию независимости Украины. У него есть несколько проектов, дай бог, чтобы что-то получилось. Кинематографистам в Украине очень тяжело.

В России еще находятся какие-то источники финансирования, а там с ними совсем плохо.

В.Матизен. Только отсутствие денег или еще и неблагоприятная атмосфера?

А.Загданский. Все вместе. В России есть ощущение кинопроцесса, присутствует кинематографическая среда. А в Украине этого нет, есть лишь разрозненные фильмы. Мне очень неудобно говорить на эту тему — я живу в другой стра-

«С.П.А.Р.Т.А. — территория счастья», режиссер Анна Моисеенко

не, смотрю выборочно. Но есть ощущение, что все обмельчало. Не знаю, может быть, у кого-то другое мнение.

В.Матизен. А какой тебе представляется американская документалистика?

А.Загданский. Это такое гигантское понятие, что в двух словах я его никак не опишу. Делается много, иногда очень хорошо, иногда очень плохо, иногда — совершенно замечательно. Много политического кино, много экспериментальных вещей. Рассказывается масса историй — для американского кино очень важно повествование. Аппаратура стала доступнее, появились новые технические возможности, которые сильно повлияли на документальное кино. Я много смотрю, и многое мне нравится.

В.Матизен. Какие именно возможности ты имеешь в виду?

А.Загданский. High definition, сплошной цифровой процесс, чувствительные камеры, позволяющие снимать при очень слабом освещении. Съемка фотоаппаратом. Это впечатляет, тем более что все это относительно недорого.

В.Матизен. Как это влияет на саму эстетику и на тематику? На глубину проникновения в человеческую жизнь? Я говорил об этом с Герцем Франком. Он довольно скептически относится к тем, кто работает с новой техникой, — не умеют ставить свет, писать звук, выбирать ракурс.

А.Загданский. Я бы не стал придираться. Идет демократизация техники, когда снимать может каждый. Хорошо или плохо, но может. Всегда будут любители, которые поковыряются и бросят, и всегда найдутся те, кто превратит это в свою профессию и добьется высоких результатов в мастерстве. Так что я не

склонен ворчать по этому поводу. Другое дело, если взять, скажем, американский документальный фильм братьев Мейзлс «Продавец» начала 60-х — они снимали на 16-*мм*, аппаратура была не самая лучшая и звуковые возможности не так широки. А фильм как был шедевром, так и остается. Всегда есть повод поворчать — мол, вот пятьдесят лет назад в таких условиях делали шедевры. Но, я думаю, еще будут делать.

В.Матизен. Могут ли «плохой» звук и «плохое» изображение дать принципиально новое эстетическое качество? Допустим, автор фильма является участником снимаемых событий и снимает их так, как видит и слышит сам. В этом случае его участие становится содержательной компонентой картины и препятствует его превращению в стороннего оператора, который мог бы «правильно» снять те же события. В этом случае профессиональная съемка убила бы все впечатление.

«Бронский», режиссер Константин Селин

А.Загданский. Приведи конкретный пример. Я не люблю общих рассуждений.

В.Матизен. В фильмах «Я тебя люблю» и «Я тебя не люблю» Костомаров и Расторгуев в известном смысле передоверили повествование своим героям, и те снимали сами себя со своей пространственно-телесной позиции.

А.Загданский. Я не видел эти фильмы, но понимаю, о чем ты говоришь. И отвечу так: если ты готов продираться через плохое изображение и плохой звук, потому что тебя волнует происходящее на экране, значит, это хорошо придумано и хорошо сделано.

Кстати, есть и обратный процесс. Каждый раз, когда делается шаг вперед, остаются или находятся люди, которые принципиально пользуются старой техникой, чтобы получить «новое старое качество». Есть такой режиссер экспериментальных фильмов Натаниэль Дорски, он снимает на старую 16-*мм* камеру, на старую пленку, у него всегда специфическое зернистое изображение. С моей точки зрения, это очень рафинированно и очень эстетично. В этом случае плохое качество тоже становится частью эстетики. И мы понимаем, что эстетические возможности прошлого не исчерпаны.

В.Матизен. Видел ли ты за последние годы в документалистике нечто такое, что тебя поразило?

А.Загданский. Недавно смотрел «Военного корреспондента» Кристиана Фрея. Это фильм о человеке, который считается одним из лучших военных фотографов, Джеймсе Начтвее. Снимали его в разных экстремальных ситуациях, в которых ему приходится работать, — разрушенные деревни, убитые люди, которых оплакивают родные... Жутко смотреть, одним словом. Меня поразила сдержанность этого человека, его человеческое достоинство и уважение ко всем окружающим. Он подходит к рыдающим людям, жмет им руки, фотографирует и уходит, как тень, не сказав ни слова. Но ты понимаешь, что он в эти секунды установил психологический контакт и вызвал абсолютное доверие, а режиссер, сняв в эти моменты его самого, раскрыл феномен его искусства.

Еще один поразивший меня фильм — «Человек на проволоке» Джеймса Марша, он получил «Оскар». Это о маленьком сумасшедшем французе, который где-то в 70-е годы втихую натянул проволоку между башнями-близнецами и ходил по ней туда-сюда... Я вообще люблю фильмы о безумцах. Искусство само безумно, и эти два безумия помогают нам продвинуться в понимании себя. В этом фильме нет ни слова о том, что башен-близнецов уже нет, и в этой деликатности — дань памяти. И есть замечательный кадр: он идет по проволоке между домами, а вертолет облетает его вокруг. Я сидел и плакал. Представь себе: идет себе крошечный человечек по проволоке, малейшая ошибка — смерть, и делает это лишь потому, что он так захотел. Я и сам часто так делаю фильмы — потому что хочу. И потому, что чувствую, что если не сделаю, то буду всю жизнь жалеть.

И еще, «Выход через сувенирную лавку» про художника Бэнкси, который самовольно расписывает городские стены и делает еще массу провокационных акций, например тайком принес и повесил свою работу в лондонский музей и т.д. Многие решили, что в фильме все взаправду. А на самом деле никто не знает, существует такой художник или нет. Есть версия, что рисует группа художников. То есть, по сути, это остроумный комментарий к тому, что происходит в современном искусстве.

Назову еще «Сенну» Асифа Кападиа о знаменитом бразильском гонщике. Картина практически целиком сделана из архивных съемок, потому что авторам хватило ума и эстетической точности не включать сделанные ими для фильма интервью в сам фильм, а дать их как комментарии за кадром. Таким образом, мы с самого начала как бы присутствуем на гонках и все происходящее разворачивается на наших глазах. Столкновение двух характеров, чреватое смертью соревнование двух сумасшедших — Сенны и француза Алена Проста. Абсолютный антагонизм, который находит совершенно неожиданное разрешение...

В.Матизен. Из американских фильмов на меня произвел огромное впечатление «Мост». Вот картина, которая не могла быть снята на кинопленку, — годовое наблюдение за мостом «Золотые ворота» в Сан-Франциско: из него извлечены кадры самоубийств, предотвратить которые наблюдателям не удалось. Это на грани фола, но зрелище потрясающее.

А.Загданский. Я его тоже видел и думал об этом. У меня такое ощущение, что волнение, которое он вызывает, носит внеэстетический характер. Был такой замечательный киномыслитель Амос Фогель, директор первого кинообщества Линкольн-центра, он написал книгу Film as a Subversive Art («Кино как подрывное искусство»), мне кажется, что это одна из лучших книг о кино, сопоставимая с «Природой фильма» Кракауэра. Я прочел в ней мысль о том, что в кино есть два табу — реальный секс и реальная смерть. И что все кино построено на том, что оно как бы танцует вокруг них. Но показ реального секса и реальной смерти сбрасывает кино с территории искусства.

В.Матизен. Есть выражение «порнография смерти».

А.Загданский. Подозреваю, что «Мост» меня именно этим и смущает.
В.Матизен. Из российского кино что-нибудь назовешь?
А.Загданский. С той же оговоркой, что видел далеко не все, — «Среду» Косаковского.
В.Матизен. Согласен, поразительная картина. Одна только сцена в дурдоме с ровесником режиссера чего стоит... Но поговорим о твоих собственных проектах. Последнее, что я видел, — это фильм про отца. Чем ты занят сейчас?

«А была любовь», режиссер Хокан Пьенёвски, Коге Йонссон

А.Загданский. Делаю фильм о Ваграче Бахчаняне, с которым я дружил и которого очень любил. Он был замечательным, талантливым, тонким, умным и особенным человеком, и мне очень хочется, чтобы другие тоже с ним познакомились. Кроме того, мне близки те экзистенциальные проблемы, с которыми он сталкивался в своей работе и в жизни. Как-то так получается, что я делаю кино о том, что меня непосредственно задевает. Хочу экранизировать какие-то его вещи. Наверное, все это будет называться «Ваграч и черный квадрат».
В.Матизен. Символично. А какое «мо» Бахчаняна тебе больше всего нравится?
А.Загданский. Оно лежит у меня на столе: «Воспрянуть брюхом».
В.Матизен. Ты уехал из Украины в 1992 году — вечность назад...
А.Загданский. Мне самому не по себе. Огромная цифра.
В.Матизен. Что тебя толкнуло?
А.Загданский. Многое. Начало 90-х, Советский Союз развалился, студия, на которой я работал, умирала. Я к этому моменту в какой-то мере реализовался, почувствовал определенную творческую свободу и желание продолжать. Никаких иных амбиций, за исключением профессиональных. Было совершенно ясно, что в Киеве для этого не будет никаких возможностей. Подвернулась зацепка на русско-американском телевидении. И я ею воспользовался, хотя и не сразу. Мой первый фильм, сделанный еще в СССР, «Толкование снови-

дений», был очень хорошо принят кинематографическими кругами в Америке, я получил Рокфеллеровскую стипендию и начал жить в Нью-Йорке. Если бы обстоятельства сложились по-другому, мог бы, наверное, оказаться в Москве. Жалел ли я об этом? Нет, никогда. Интересны ли мне московские коллеги? Да, конечно, это часть моей жизни, я ощущаю профессиональное братство с ними.

В.Матизен. Сколько фильмов ты сделал в Америке?

А.Загданский. Немного — четыре полнометражных и два короткометражных. И не сразу, а после более чем десятилетнего перерыва. Первый фильм в Штатах я делал два года и был абсолютно счастлив, потому что для меня именно это, а не переезд, стало началом новой жизни.

В.Матизен. Десять лет ушло на ассимиляцию?

А.Загданский. На поиск возможностей. Потом, приходилось что-то делать ради денег. И вынырнуть снова было непросто. Вообще, начинать жизнь в другой стране сложно. Но интересно. Конечно, за это время я изменился и на какие-то вещи смотрю иначе, чем раньше, но точкой отсчета для меня по-прежнему является кино, и ничего более интересного, чем делать фильмы, я для себя за все это время не нашел.

В.Матизен. В отличие от твоего киевского товарища Александра Роднянского, который бросил режиссуру и стал продюсером.

А.Загданский. У каждого свой путь.

В.Матизен. Как осуществляется показ документального кино в Америке? У нас постоянно говорят о том, что пробиться в кинопрокат невозможно, а телевидение вместо настоящей кинодокументалистики гонит так называемый «формат», то есть иллюстрированные движущимися картинками рассказы, смысл которых определяется словом, а не изображением.

А.Загданский. Не могу сказать, что в Америке с прокатом дело обстоит блестяще, но ситуация все-таки иная. Во-первых, всегда находится фестиваль или маленький кинотеатр, который берется показать фильм. А по американским правилам, которые было бы неплохо ввести и в России, рецензируется каждый фильм, который показывается в кинотеатре. И в тот день, когда фильм выходит, ты можешь прочесть о нем в газете или журнале. Что очень важно для его дальнейшей жизни. Второй важный момент — выход в продажу на DVD. Третий момент — колледжи, которые покупают документальное кино для своих видеотек. Причем платят гораздо больше, чем магазины, потому что они приобретают фильм с лицензией на показ студентам, которые платят за образование, и это считается платным показом.

В.Матизен. Какой тебе представляется политическая ситуация в Украине и в России? Со времен «оранжевой революции» прошло достаточно много времени, и против чего боролись, на то и напоролись.

А.Загданский. Я не политик и не знаком со всеми политическими нюансами, но в целом то, что происходит в Украине, ужасно огорчительно и производит совершенно нездоровое впечатление. Тотальная коррупция, которую власть использует как инструмент беспардонного обогащения, и больше ничего. «Оранжевая революция» оказалась мыльным пузырем — об этом я, кстати, сделал фильм. Не хвастаюсь тем, как я все предвидел, но мне уже тогда было понятно, что эти протесты ни к чему не приведут. Ющенко оказался посредственным человеком, который волею толпы и отдельных лиц получил власть, — не столько потому, что хотели именно его, сколько потому, что не хотели Януковича, то есть от противного. Когда его выбрали, он был, как Обама в начале первого срока, — у него был огромный политический кредит и огромные возможности, которые не были реализованы.

(При этом самое опасное в Украине, как ни странно, является и источником некоего робкого оптимизма — это противостояние Запада и Востока.)

Что будет, я не знаю — мне просто больно это видеть.

О положении в России мне неловко говорить, вы это знаете лучше меня. Закон, запрещающий усыновление российских детей американцами, просто чудовищен. Люди занимаются такой бессовестной и отвратительной политической спекуляцией, что лишают детей шансов на полноценную жизнь. Это до такой степени аморально, что сопоставимо с фашизмом.

В.Матизен. Как если бы евреям запретили усыновлять немецких детей, а немцам — еврейских. Правда, в этом законе есть одна положительная сторона — он лучше всего доказывает, что выборы в Думу были сфальсифицированы. Не могли же граждане России избрать в главный законодательный орган страны столько подлых людишек...

А.Загданский. Мне очень не понравилось и то, что я слышал на дискуссии о политическом кино во время «Артдокфеста». Что Министерство культуры станет поощрять «патриотические» фильмы. Это явление того же порядка. Люди искусства и культуры — везде, по всему миру — считают неприличным говорить о патриотизме. Не потому, что они не любят свою страну и желают ей зла, а потому, что это заведомая спекуляция. Тот, кто называет себя патриотом, всегда подразумевает, что он лучше других, которые «непатриоты». Совершенно очевидно, что когда власть имущие говорят о патриотизме, они хотят навязать кино свою волю, не опирающуюся на эстетические критерии. Это как требование снимать в духе социалистического реализма, когда каждый редактор понимал этот «дух» по-своему.

В.Матизен. Я уже несколько месяцев предлагаю официально переименовать Министерство культуры в Министерство пропаганды и духовной обороны. Хотя знаю, что министерство лжи неспроста называлось у Оруэлла министерством правды.

А.Загданский. Жаль. У меня все-таки была надежда, что Россия и Украина станут европейскими странами.

В.Матизен. Думаю, что это временный откат, хотя не всем, увы, дано его пережить. Боюсь только, что России суждено быть не мостом между Западом и Востоком, а маятником.

А.Загданский. Причем получается так, что западные ценности необходимы только интеллигенции.

В.Матизен. Интеллигенция — следствие попытки Петра I европеизировать Россию. Точнее, вернуть ее в Европу, ведь Древняя Русь после принятия христианства и до татаро-монгольского нашествия была европейской страной. Так что интеллигенция была и остается единственным вестернизированным классом российского общества.

А.Загданский. Мне казалось, что за три века после Петра все же можно было добиться большего сближения с Европой...

создаются спектакли и пишутся пьесы. Оказалось, и то и другое — от лени и безответственности. А главное, от восхищения жизнью. Саша воплощает в театре чудную энергию реальности, ту энергию, которая рождается только «здесь и сейчас».

Ольга Андреева. Почему ты пришла в театр? Я читала твои прекрасные рассказы, отрывки из романов, твои колонки. Проза — это повествование, такой бесконечный Гомер, сплошная эпика. А театр — диалог, коммуникация разного с разным. Сцены со зрителем, актеров между собой, актеров и режиссеров. Как эпика превратилась в диалог?

Саша Денисова. Вчера мне сделал предложение худрук Театра имени Маяковского Миндаугас Карбаускис — стать его заместителем, штатным драматургом театра. И в мои обязанности входит такая опция, как «диалог», это моя должностная обязанность. До сих пор у меня есть ощущение того, что я прозаик. Но как прозаик я осталась нереализованным товарищем. Или реализованным в своих колонках. Мне дали возможность в «Русском репортере» разговаривать абсолютно свободно, и это меня за пять лет развило как прозаика. Довольно компактной формы прозаика.

Получилось как? Роман с Москвой у меня случился в семнадцать лет: я сюда приехала, увидела театр «Около» Юрия Погребничко — ну и всё, влюбилась в Москву, в театр. А переехала в Москву из Киева не так давно, семь лет назад, и меня забросило в другой космос. Потребность писать стала необходимостью. Ну, выживание — не то слово, мне было всегда очень хорошо в Москве. Я здесь никогда не влачила существование, не было никаких ужасающих картин бедствования, в том числе и духовно-художественного толка. Я стала писать в ЖЖ каждый день. Я просто пользовалась советом Олеши «ни дня без строчки», графомания, конечно, с одной стороны, с другой — полезные упражнения. Но штука в том, что, в отличие от многих других художников более автономной природы, я физически не могу писать в стол, мне нужен читатель. И ЖЖ был в этом смысле очень эффективен. Сама интерактивность платформы: написал спонтанную быструю прозу, тебе ответили «да-нет-хорошо» или «извините, не хватило»... — это и было необходимой реакцией для организма. Всё, пошел писать дальше! Но с прозой у меня, к сожалению, не произошло такого эффекта, какой описывает Булгаков в «Театральном романе». Помнишь, когда к Максудову приходит Рудольфи, такой Мефистофель в ночи, и говорит: «Вы написали очень хороший роман».

О.Андреева. А Максудов в этот момент как раз вешается...

С.Денисова. Да. У меня был другой случай. Ко мне пришли Гремина и Ковальская. Елена Гремина — драматург, идеолог «Новой драмы», руководитель «Театра.doc», Елена Ковальская — театральный критик, один из основателей «Школы театрального лидера», арт-директор «Любимовки». Они меня не знали, они прочли мой пост в ЖЖ и сказали: «Вы должны писать пьесы». Это было три года назад.

О.Андреева. То есть это был диагноз, поставленный специалистами.

С.Денисова. Это был непонятно на чем основанный диагноз. Я сказала: «Я очень люблю театр, я с удовольствием слушаю пьесы на «Любимовке», но — писать пьесы?! Я не понимаю, как это». Они сказали: «О`кей, мы тебя научим». И засунули меня сначала на один семинар театра Royal Court по художественной пьесе, а потом — туда же на документальный семинар. Там учила меня директор по развитию театра Элиз Доджсон, она умеет менять мышление драматургов, таким образом драматургов создавая. И всё. И мы сразу поехали в экспедиции, делая в театрах провинциальных городов спектакли из реальности, связанные с разными инструментами дока, в том числе вербатимом, документальным монологом, такой элементарной частицей документального театра. Я сделала пять документальных спектаклей вместе с другими авторами.

Потом я написала первую художественную пьесу, «Пыльный день». Так вышло, что почти сразу, в сентябре, она была представлена на «Любимовке»...

О.Андреева. Это какой год?

С.Денисова. 2010 год. Ну а потом был «Зажги мой огонь». Я тогда посмотрела спектакль Кристиана Люпы «Персона. Мэрилин», поговорила с ним, побывала у него на репетициях, и мне это как-то немножко сдвинуло крышу. Ему семьдесят лет, а он находится в бесконечном поиске, невероятно свободный художник.

Уйдя от Люпы в измененном состоянии сознания, я тут же написала актерам, которых любила и знала по «Новой драме», что хочу сделать спектакль про Моррисона, и собрала их на репетицию. Я им рассказывала, что у нас Моррисон будет жить в Выхине, как бы мы будем Моррисон, а Моррисон — как бы мы. Я думаю, что они смотрели на меня как на сумасшедшую. Но, видимо, говорила я очень запальчиво, из-за чего они согласились участвовать в этой авантюре. Потом я встретила знакомого режиссера в буфете одного театра, Юру Муравицкого, он как раз брал бутерброд, а тут я: «Давай мы будем как Моррисон, а Моррисон как мы?» Он тут же согласился, и мы стали сочинять спектакль.

Есть одна важная вещь, свойственная, наверное, моему поколению, тридцатилетним людям, — неудобно рассказывать о себе напрямую. Возможно, у поколений, которые позже или раньше нас пришли, что называется, в искусство, нет такой проблемы. А у нас ощущение неловкости — раскрывать свое «я» в пафосном монологе. В силу исторических обстоятельств, взросления, юности, которая пришлась на этот разлом эпох, оно присуще и моим актерам, и режиссеру, и мне. И мысль о том, чтобы рассказать о себе через кого-то другого — Моррисона, Джоплин, Хендрикса, — показалась всем довольно уютной. Поэтому спектакль включает в себя актерские монологи, записанные раз-

«Пыльный день», режиссер Саша Денисова. Центр драматургии и режиссуры

ными способами. Актеры сейчас говорят: «Сашенька нас обманула». Они не очень знали, зачем рассказывают о своей жизни. Я пыталась найти точки пересечения между биографиями Моррисона, Джоплин, Хендрикса и их жизнями.

Вообще идея рассказать о себе через кого-то другого настолько не нова в мировой практике... Сьюзен Сонтаг никогда не писала романы о себе, выбирала какие-то исторические персоны. Вирджиния Вулф написала «Орландо» вместо своей биографии. Немножко стыдно вот так прямо выйти и сказать:

«Девять подесять», режиссер Никита Кобелев. Московский академический театр имени Владимира Маяковского

я существую так-то, потому что так-то и так-то. Ну разве не глупость?

И вот и вышло, что Моррисон — Юдников дает интервью как успешный калифорнийский бунтарь, рок-идол, и при этом рассказывает, что его выгнали из трех театров и жизнь не задалась, но все равно можно пойти к актрисе Маракулиной и поесть борща. Эти странные штуки дают возможность зрителю самому подключаться к этой ситуации и быть богом и лузером одновременно и не стесняться. Что-то было в способе создания этого спектакля... Веселое хулиганство, безответственность. И никому не было понятно, что это может выстрелить.

Мне было бы интересно, чтобы кто-то поставил мою пьесу «Пыльный день». Не я сама, конечно же. Я не была уверена, что, во-первых, она вообще заслуживает какой-либо постановки. Во-вторых, всегда мучительно стыдно. Стыдно слушать свой текст со сцены. Когда Сэлинджера печатали, ему было так стыдно, что он уезжал из города. Он говорил: «Печататься — это то же самое, что ходить со спущенными штанами по Манхэттену».

Но, с другой стороны, и проза, и театр — это не механизм обнажения. Это игра, это «не-я». Ребенок надел шапку — это уже как бы «не я». Когда мне говорят: «Это автобиографическое», я пожимаю плечами. Это все непонятно. Как говорил Набоков, всё правда, и всё вымысел. Вот только таким способом, когда я — это не я, можно рассказать о подлинном «я».

О.Андреева. Как ты работаешь? Тебе что интересно? Давай я издалека объясню. Вот мы были в Барселоне. Барселона — совершенно феерический город, такой учебник архитектуры. Все знают Барселону по Гауди. Но пока ты идешь до этого Гауди...

С.Денисова. Да, это ужасный путь. Я прошла этим летом.

О.Андреева. Ты думаешь: «Какой Гауди, если есть человек со страшным именем Пуч-и-Кадафалк?!»

С.Денисова. Да, да, да.

О.Андреева. Что может показать Гауди, когда на каждом углу, в каждой плитке на улице ты видишь шедевр. И только когда доходишь до Гауди, ты начинаешь понимать.

С.Денисова. Да-да-да!

О.Андреева. Потому что есть учебник архитектуры, там написано: колонна может быть вот такая и такая, арка — такая и такая. И дальше мы выбираем вот эту колонну, вот эту арку, сводим, и у нас получается шедевр. А Гауди выбросил этот учебник архитектуры, где были колонны, арки, он каждый элемент

стал делать с чистого листа, как будто до него не было никаких ордеров, никаких контрфорсов, всё с нуля. Это даже нельзя назвать красивым. Так вот, если перейти в другой вид искусства...

С.Денисова. Да, я вижу, на что ты намекаешь.

О.Андреева. Понимаешь, можно работать с сюжетом, а можно работать на некоем онтологическом уровне, с самим жанром. Как Гротовский, как Анатолий Васильев — на уровне механизма театра. Вот что интересно тебе? Жанр или сюжет?

С.Денисова. Тут двойная история. Я ведь не пишу пьесы за письменным столом, я работаю в театре. Правда, после «Зажги мой огонь» стали говорить, что я все делаю этюдами. Но «Зажги мой огонь» все равно *пьеса*, в ней есть свободное пространство для импровизации актеров, но это последовательный набор сцен, нелинейная драматургия. А все остальные пьесы — «Маяковский идет за сахаром», «Пыльный день», «Поэтому», «Девятьподесять» — написаны. Другой вопрос — как.

Первый мой принцип: театр не проза. Театр создается сочетанием разных энергий. Не я одна хозяин ситуации. Театр — это всё сразу: актеры, монтировщики плюс еще что-то кто-то сказал в режиссерском управлении, и его реплика тоже вошла в пьесу.

Потом, я люблю сам театр. Это как море — можно наблюдать его, бросать в него камешки, смотреть, как оно что-то утаскивает в пучину, а потом выбрасывает тебе драгоценную амфору. Худрук «Маяковки» недавно мне сказал: «Ну если это море, то надо обязательно искупаться!» Вот я и купаюсь. Люблю актеров, репетиции. В меньшей степени люблю смотреть свои спектакли — потому что надо слушать свой текст. Мне нравится хрупкое, быстротечное ощущение братства, единства, дружбы, всеобщей любви и восторга творчества, которое мгновенно появляется в театре. И потом исчезает. Я ведь хиппи, мне нра-

вится собрать компанию и отправиться в неизвестное путешествие. Как у «Битлз» — magical mystery tour.

Когда создаешь в документальном театре пьесу вместе с актерами, этому предшествуют тренинги. Ты даешь инструментарий: как вы должны думать, какие истории должны искать в людях, как записывать и расшифровывать вербатимы, как их редактировать, что вы должны найти — короткий портрет, скетч, историю судьбы или какую-то речевую особенность, инкрустацию.

«Маяковский идет за сахаром», режиссер Алексей Кузмин-Тарасов. Московский академический театр имени Владимира Маяковского

Точно так же, когда нет еще пьесы, когда создается спектакль, ты объясняешь, что мы сейчас будем делать спектакль из ничего — у нас ничего нет, у меня нет для вас пьесы, я вам ее не принесу, даже если вы меня попросите. Потому что, во-первых, лень. Во-вторых, потому что интересно начинать с нуля. Какую тему мы возьмем с вами? Не я вас заставляю подчиниться моей теме, смыслу и идее. И тогда начинается то, что называется диалогом, синергией: мы начинаем много говорить, ползать по ватману, писать, делать этюды. Это все может никуда не войти. Но зато создается общество, комьюнити больных, зараженных идеей людей. Вот я на все это смотрю и начинаю дома писать. И приносить написанные сцены.

Так мы делали спектакль «Девятьподесять» об истории «Маяковки», о театре вообще. Что это за место такое, что люди приходят и остаются на тридцать-шестьдесят лет? Какие там были режиссеры, как мыслили сумасшедшие худруки? Было важно понять самих актеров «Маяковки».

Мы им сказали сразу: мы будем с вами говорить о том, что такое ваш театр. И актеры включились. Мы стали думать, о чем вообще стоит говорить — о примах, о том, как актеры пьют, как безжалостно кричат худруки на репетициях. Может быть, не надо об этом говорить, может, это сакральное? А о чем надо? Это ваш театр — выбирайте. Это не было сделано импровизациями, там все написано и отрепетировано, но ощущение, что это живое, что это создается в текущий момент времени, осталось.

Легкость есть жизнь. Для меня это самое важное в театре — искусстве, поразительным образом жизнь подменяющем, опережающем ее, плетущемся за ней, перевирающем ее — и все же таком же летучем, непостоянном, как сама жизнь. Исчезающем.

Что-то рождается с одним режиссером, а с другим режиссером что-то другое, а с третьим вообще ничего не получится. Потому что все вещи делаются по любви.

Короче говоря, способ создания вещи сильно изменился, если возвращаться к Гауди. Не обязательно пользоваться вот этим штампом: Ван Гог, или Гауди, или в целом модернисты XX века знали законы, но их опровергли, побрезговали, перешагнули через них. Мне кажется, такой оппозиции больше нет. Изучить закон, а потом его перешагнуть. Какое-то специальное занятие — сижу я, изучаю закон... Какие законы сцены? Их надо открывать заново. Много читать, смотреть, думать — кто ж спорит. Но мозг наш, согласно психолингвистике, изменился по сравнению с временами Мольера катастрофически. Скорость реакций, количество информации... А вы мне говорите, что я должна пользоваться способом Мольера!

Вот «Маяковский идет за сахаром» — это же псевдоисторическая, псевдодокументальная, совершенно художественная пьеса. Как я ее писала? Я читала очень много о Маяковском. Бурлюк сказал Маяковскому: «Ты гений! Иди пиши!» И Маяковский начинает вдруг писать. Точно так же когда-то сказал Моррисону клавишник Манзарек — а Моррисон вовсе и петь не умел. И спиной к залу стоял от застенчивости. Вообще, если бы всем этим неуверенным, фрустрированным гениям кто-нибудь когда-нибудь не сказал: «Ты можешь», — так бы они и сгинули, понимаешь, как я в ЖЖ. Хотя я не гений.

Ну и что тогда документальная пьеса? Все — документальное. И все художественное. Ты же не просто компилируешь документальные реплики, а очень много всего забрасываешь в подкорку, а потом пишешь, разговаривая разными голосами, как шизофреник. Визионерская пьеса, по сути. Но и документальная. Да ко мне Маяковский приходил — в виде собаки, что говорить! А когда «Зажги мой огонь» делала — газ вырвался из горелки, айпод поломался, остались только песни Моррисона, и я их три месяца и слушала. Я не о метафизике. Я о том, что надо сойти с ума, когда что-то делаешь. Заболеть, чтобы уже в собаках тебе мерещились мертвые поэты. Чтобы продукция apple на тебе горела! Чтоб пуговицы отрывались! И нужно все забыть, что знал, и быть пустым, идти в путешествие налегке, чтобы там, в пути, нагрузиться чем-то — вот что такое отправиться в magical mystery tour.

Важно понять, как ты можешь работать. Вот почему я пришла в театр? Потому что без режиссера или труппы я не могу писать пьесы. Я вообще не начинаю писать пьесы дома. Я прихожу, сначала долго морочу голову актерам, режиссеру, я на них смотрю. И потом, я, как меня называют актеры, влюбчивая ворона. Это полезное свойство в театре. Я с кем работаю, того очень люблю! Ужасно люблю! Я сразу представляю, как он будет эту роль играть или как режиссер будет репетировать эту сцену, — и по любви пишу.

Меня еще одному принципу научил когда-то Павел Пряжко, гений нашего времени. Я пыталась написать «Пыльный день», исходя из широкой панорамы поколения. Мне казалось, что если я сейчас широкими мазками все обобщу... Он смотрел, слушал, слушал, говорит: «Знаешь, должен быть принцип узкого входа — мало на входе, много на выходе. Пиши конкретную ситуацию». Я подумала: напишу я, как шесть идиотов идут на пикник. И всё. И все мои широкие мазки свелись к шести идиотам, которые не могут найти полянку. Но в результате это и стало картиной поколения.

Еще есть принцип пустого пузыря. Что щеки дуть перед вечностью? Кто я такая? Господи помилуй, я-то себя знаю. А это очень хороший, экономный принцип. Кто-то, Марк Аврелий что ли, говорил о том, что ты все время должен быть пустым пузырем, тогда тебя что-то наполняет. А если ты — полный пузырь, как некоторые наши деятели культуры, которые говорят «я создал»... Ну тогда это диагноз... Чехов за всю свою жизнь никогда не написал «я создал», он писал «я нацарапал пьеску», «накропал ужаснейшую вещицу». У него миллион глаголов для обозначения творчества, все они уничижительные. Вот это мой этический идеал.

Понимаешь, если у тебя не выходит хороший спектакль — значит, пьесы нет. Пьеса — это же очень прикладная вещь, она должна быть поставлена. Поэтому я не имею пьес в столе. Я люблю репетиции. Для меня мучительны

премьерные спектакли. Я не могу, физически не могу слушать свой текст. А вот репетиции — четыре месяца, ворча, ходя к актерам, бесконечно всем жалуясь, что меня тошнит от этого театра, что жизни нет, что я гнию... А потом оказывается, что это было счастливейшее время твоей жизни.

Потом надо ехать на гастроли, собирать актеров, следить за ними, они же дети! Поломались кондиционеры на сцене, брюки измазаны, раскричались от нервов, колготки Мише не купили, играет в рваных... Если это не любить, то этим заниматься невозможно. Надо любить то, что ты убиваешь пять часов перед спектаклем, слушая шутки своих актеров.

О.Андреева. Знаешь, все, что я у тебя видела, как-то так скрыто диалогично. «Пыльный день» — это же попытка восстановить связь времен, сказать, что история непрерывна, но переменна. В каком направлении движется эта переменная времени?

С.Денисова. Все так или иначе выражают свое время, оно автоматически выражается в дизайне, в языке, в форме. Нарочито делать какой-то современный театр глупо. Но считывать состояние времени — обязанность. Ну, такой локатор у художника, как у морских черепах, должен быть. Не надо выражать вечность, а надо выражать то, что плохие критики называют словом «сиюминутность». Чехов писал про сиюминутность.

О.Андреева. Юрский сказал как-то, что театр — это государство, он меняется вместе с государством. Это такая конструкция иерархическая, которая воспроизводит модель общества.

С.Денисова. Ну это теория, вполне применимая к русскому репертуарному театру, который родился в 30-е годы по велению Сталина, когда произошло «омхачивание» всех театров и труппы были закреплены за зданиями. Тогда было оформлено централизованное управление театрами, так ведь удобно — и спросить с одного, и контролировать. До этого в России существовал антрепризный театр, воспетый Островским. А в 90-е вообще все полетело: медицина, образование, НИИ. Остались одни русские репертуарные театры, как система государства с иерархией и устойчивыми гарантиями. А в дореволюционной России не было никаких гарантий. Единственной гарантией было то, что когда актер заключал контракт, антрепренер платил в банк сумму на случай прогара. Если он прогорал, тогда актерам, вот этим «несчастливцевым», выплачивались какие-то деньги, а в остальном актер был предоставлен своей звезде — ехать в Елец с купцами или ловить что-то в Петербурге и Москве. Театр очень по-разному развивался. В этом смысле, конечно, как любое явление, он — отражение государства.

К вопросу о времени... Есть масса вещей, которые свое время выражают. Монтаж, например: Дзига Вертов, Пудовкин, Эйзенштейн, Мейерхольд. Не было пьес в 20-е годы, которые были «созданы» — в классическом понимании. Никто такие пьесы не писал. А ставилось очень много документальных пьес из жизни Сухаревки, про отсутствие трамваев, разруху, военный коммунизм... Эти пьесы, написанные красноармейцами, все куда-то делись. Что там играли? Но ведь играли. То есть театр не обязательно наличие великой литературы. Великая драматургия — это всегда то, что апробировано театром, то, что имеет свое прикладное и потому великое значение. Но театр — такая штука... можно сделать инсценировку из чего угодно. И в этом смысле драматург все время находится в условиях конкуренции. Что сформировало Шекспира? Конкуренция. Он что, сидел в тиши, кропал? Нет, он писал и бежал к своей труппе, понимаешь, вывешивал гигантские монологи на стену, потому что никто их не мог запомнить. Волновался, чтобы сюжет не стырил Кристофер Марло, который сидит в соседнем кабаке и уже знает про этот сюжет. Грандиозная конкуренция.

Вот сейчас Москва и театр напоминают эту систему. Нас всех формирует контекст.

Все время смотришь, как сквозь сито. Должно быть колоссальное... не то что терпение, а убеждение, что важно, а что не важно. Есть вещи, которые при

определенном пофигизме, бесконтрольности и любви вырастают быстрее. Как дети. Главное — их любить. Ну побежал он туда или сюда, а ты на него не наорал. Ну упал он, разбил нос, все равно он же любимый! Вот так и с пьесой. Часто актеры мои что-то добавляют, меняют реплики. Я с этим совершенно не борюсь.

О.Андреева. А что ты думаешь про героя? У тебя есть какое-то внутреннее представление о том, кому, за что сейчас будут аплодировать зрители — за сво-

«Зажги мой огонь», режиссер Юрий Муравицкий. «Театр.doc»

боду, мужество, ум? Что оказывается востребованным как личностное достоинство?

С.Денисова. Для меня на этапе создания спектакля не стоит вопрос, каким должен быть герой. Я вообще не понимаю ничего про это.

О.Андреева. Ну, было время, когда аплодировали Оводу Лилиан Войнич. Или «маленькому человеку»...

С.Денисова. Да, но это не получится специально. В театре есть слово «специальный» — когда актер, например, удачно сымпровизировал, попытался закрепить и получилось «специально». Это антоним естественности, естественной игры. Игра и как высший пилотаж отсутствие игры. Герой рождается автоматически. Ну невозможно сделать вещь, решив: сейчас я создам сыщика, который будет голое рацио, и его друга — доктора, который будет за ним наблюдать. Такой подход в механике придумывания невозможен. Я не представляю, что я бы действовала по этому шаблону. Вот мне молодой драматург принес вербатим про странного молодого студента, который приехал жить в столицу. Очень уэльбековский персонаж. И вот он рассказывает, как он сначала поселился в одной квартире, но там девушка стала к нему приставать, ушел, поселился с какими-то работягами, живет неприятно, грязно, работы нет. Устроился работать, продавать диски в переходе. Знакомится с людьми в Интернете, представляясь крутым рэпером. Они к нему приходят, а он — задрот, стоит с дисками. Говорит: «Вот, думают в Интернете, что я крутой, а я же ничтожество... А потом я пошел работать в фаст-фуд, и в первый же день меня оценили и поставили лепить пельмени, и я лепил их быстрее всех». И вот он типа нашел свое место в жизни — лепит пельмени. То, что он описывает, очень терпимо, но это ад. Как можно этого героя придумать? Его можно где-то срисовать, найти. То есть смысл в том, чтобы слушать через людей время.

О.Андреева. Похоже, что театр — это для тебя такой роман, в котором ты еще и сама с собой какие-то отношения выясняешь?

С.Денисова. Ой, это роман, бесконечный роман с театром. Мне все нравится. Хочу написать пьесу про старуху. Во мне уже много лет работает накопительная система старух, и сейчас они стали зашкаливать. У меня есть наброски со столетними старухами, деревенскими, музейными, разными. У меня на лестничной клетке живет старуха. Она все время ждет кого-то невидимого, она ему говорит: «Уйди, оставь меня, что ты ходишь за мной?» И меняет замки. Мы, конечно, склонны придавать всему метафорический смысл. И вот я сижу дома, собираюсь на репетицию, крашусь и слушаю из-за двери, как она с этим невидимым разговаривает: «Уйди, я устала, перестань мучить меня!» А я сижу и не бегу на лестницу ей помочь. Ну просто ресурса уже нет. Наконец мне надо выходить на репетицию, и я выхожу. А она меня не видит. Она говорит этому невидимому: «Уходи». И вот я думаю, что мне делать: написать о ней или, может, просто посидеть с ней, подержать ее за руку? Вот эта странная бесконтактность, вопрос, который у документалистов встает: что делать? Помочь человеку и выключить камеру? Личный вопрос: искусство или жизнь? То, что мы делаем, оно стоит чего-то? Это меня беспокоит, понимаешь. Лично беспокоит. И вот мне кажется, если так беспокоит, тогда можно идти в театр и что-то с этим делать. Это беспокойство можно кому-то передать.

Я хочу пьесу сделать про эту старуху. Вообще про страну, про прошлое. Все равно мы не знаем, что с этими старухами и с этим прошлым делать. Немецкая культура всю вторую половину XX века занималась избыванием вины. Польша разбиралась с проблемой Холокоста. Все этим занимаются, кроме нас. А у нас все комфортно. У нас те, кто выходил из лагерей, просто били по лицу своих палачей, которых узнавали в трамваях. Те иногда стрелялись. А чаще всего выживали. И вот мне хочется сделать об этом какую-то историю. Потому что это меня беспокоит.

О.Андреева. Мне нравится, что во всем этом есть какая-то совестливость, такая простая мысль: сволочи мы или нет?

С.Денисова. Я сволочь точно. Тут даже вопросов нет.
О.Андреева. Я не знаю, как у тебя с театральной иерархией, но ты не производишь впечатления человека не на своем месте.
С.Денисова. Мне сложно представить, что такое иерархия и карьера в театре. По моим ощущениям, там, где я находилась, там я и нахожусь. В театре всегда приходится все снова открывать. Мейерхольд все бредил походными театрами, анализировал театры на телеге, пантомиму. Может, это попробовать? Повторить нельзя, не получится просто.

Знал ли Ван Гог законы перспективы? Ну что он тупой что ли был, не видел, что чайник рядом больше, чем пепельница на том столике? Конечно, видел. Сезанн не видел, что между ним и горой есть некое количество воздуха, которое отражается в теплых или холодных тонах? Видел! Но это все равно был он и гора и надо было с этим что-то делать. Ее невозможно было написать лессировками, как голландцы. С нею надо было что-то решать в текущую минуту времени. Тем более появились краски в тюбиках — другой плотности, ими можно было добиться пастозности. Гора, тюбики и невозможность сделать, как голландцы, сформировали импрессионистов.

Нельзя заниматься анализом, потому что ты все время будешь упираться в законы. В стереотип о законах, в общее место всякой банальной логики. А должна быть идиотская смелость.
О.Андреева. Театр пытается воспроизвести механизм рождения жизни, вот здесь и сейчас?
С.Денисова. Когда репетируешь, пока не родится уникальная игра для этого спектакля — ничего не случится. Спектакля не будет. Рождение игры — как у Кортасара. Вот что такое игра? Надел колпак и стал кем-то другим? Почему одним нравится играть, а другим нравится смотреть? Я не понимаю, как актеры играют. Как можно знать законы сцены? Это ж загадка! Тайна мироздания! Я сама выходила пару раз на сцену в этюдах. Дикое ощущение. Я не актер, я антиактер. Я могу показывать, как сыграть, и они смеются. Но что я при этом делаю, я не знаю. А оно работает. И это так удивительно. Я думаю, что театр для меня — это отголоски рок-н-ролльного юношеского желания коммуны, желания непрерывной юности, а стало быть, бессмертия. То есть: давайте соберем компанию и сделаем что-то все вместе.
О.Андреева. Тебе было легко перейти от драматурга к режиссеру?
С.Денисова. Я не уверена, что должна ставить — все-таки для этого надо обладать набором умений. А сочинять спектакли — это интересно. Все приношу на каких-то листочках, клочочках. Страшно, что ты принес пьесу — что-то большое, готовое, а вдруг там фигня? А мне нравится, когда все не готово, все время такой театр исчезающих спектаклей. Сделали быстро, сыграли, и ушло — сделали другое. Тут про митинги, там про налоги. Тут акробатика, а там драматический театр, тут документальные монологи, а там люди с факелами выходят! Класс! Есть желание все попробовать...
О.Андреева. Главное, сохранить это состояние: я живу, чувствую, понимаю сигналы, я могу их вернуть в реальность в другой форме, но сохранив жизнь, сохранив их достоверность?
С.Денисова. Да, наверное. Но все равно хочется принести человечеству великий кирпич. Хантер Томсон писал гениальные репортажи, но мечтал написать большое эпическое полотно. Борхес мечтал написать роман, написав шесть томов в клочочках. Хочется, хочется, сделать великое, абсолютное. Но я вот, видишь, «гнию в театре», поэтому это утопия.

А вообще — мне повезло... За несколько лет в театре мне довелось познакомиться с теми, кто многому меня научил: Гремина, Ковальская, Угаров, Серебренников, Карбаускис, Богомолов. Мне удалось найти актеров! Донкихотов, которые идут за мной во всякие идиотские приключения. Критики ко мне благосклонны... Это все говорит только об одном — повезло!

САША ДЕНИСОВА

Морфология

ФРАГМЕНТЫ ПЬЕСЫ

От автора. Эта пьеса составлена простым способом: миф-сцена, миф-сцена… Автор хотел бы (а может, даже мечтал), чтобы актеры и режиссер придумали свой способ изложения мифа. Освежить его, так сказать, в памяти зрителя. Своими словами. Театральными средствами. Видео.

Хотя можно обойтись и без всего этого.

Пролог. Бог обращается к младенцу

Чтобы ты появился на свет, произошло много чудес.

Твой отец долго искал любви твоей матери, а потом опустился на нее в виде золотого дождя.

Или быка.

Или лебедя.

Как вариант.

Для того чтобы ты появился на свет, жестокий царь приказал созвать всех рожениц и истребить всех младенцев, которые родятся у них.

Из-за тебя погибло семьдесят тысяч младенцев.

Мать увидела у колодца ангела и забеременела тобой.

Мать лепила кувшин, прикоснулась к глине и забеременела тобой.

Мать увидела во сне белого слона и забеременела тобой.

Ты сидел в чреве матери тридцать лет.

Трое мудрецов пришли, чтобы сказать о том, что ты непростой ребенок.

Тебя оставили в корзине.

Тебя оставили в кувшине.

Тебя оставили в пещере.

Ты воспитывался в стае зверей.

Ты воспитывался гномами под землей.

Ты воспитывался мудрым волшебником.

На десятый день ты встал и пошел.

На одиннадцатый день ты заговорил.

На четырнадцатый день ты стал мужчиной.

Младенцем ты задушил змей в колыбели.

Младенцем ты вытащил священный меч из камня.

Младенцем ты запряг в колесницу две дюжины лебедей.

Ты — герой.

Ты — герой.

Ты — герой.

Сцена 1. Будда узнает, что есть старость, болезни и смерть

Мать и мальчик в детской. Мальчик рисует под лампой. Входит отец. Чуть отходят от мальчика, говорят шепотом.

О т е ц. Ну что?

М а т ь. Да ничего!

О т е ц. Ну так сделай что-нибудь.

М а т ь. Что?

О т е ц. Откуда я знаю. Заставь.

М а т ь. Как ты себе это представляешь?

О т е ц. Он вообще понимает, что произошло?

М а т ь. Не знаю. Боюсь, у него будет истерика.

Пьеса была представлена на фестивале молодой драматургии «Любимовка».
Публикуется с сокращениями.

О т е ц. Истерика! Пора уже становиться мужиком.

М а т ь. Если бы отец жил с ним, он, может быть, и становился мужиком.

О т е ц. Так. Не начинай. Всё, мне надоел этот детский сад.

М а т ь. Что ты собираешься делать?

О т е ц. То, что должен. Только его ждут. Этот сидит рисует!

Отец решительно подходит к мальчику, берет его за руку. Мальчик громко кричит.

О т е ц. О господи! Чего ты орешь!

Отец отпускает руку. Мать обнимает мальчика. Мальчик становится спокойным и продолжает рисовать.

М а т ь. Тихо-тихо, все хорошо, папа пошутил.

О т е ц. Вырастила истеричку...

М а т ь. Ну и пусть.

О т е ц. Если бы это была твоя мама, то конечно... Если не выйдет, всё, мы едем без него.

Отец выходит, хлопнув дверью.

М а т ь. Что ты рисуешь?

С ы н (*неохотно*). Это море.

М а т ь. Ну а вот это что?

С ы н. Это шторм.

М а т ь. Нет, вот это, посередине.

С ы н (*через паузу*). Это башня.

М а т ь. А в ней кто-то живет?

С ы н (*неохотно*). Да.

М а т ь. А кто?

Сын молчит, продолжает наводить контуры башни.

М а т ь. Кто, сынок?

С ы н. Бабушка.

М а т ь (*тихо*). Тебе нужно выйти и попрощаться с ней. Ее сейчас увезут.

С ы н. И мы ее больше не увидим?

М а т ь. Нет, сынок. Но она будет в хорошем месте.

С ы н. У чертовой матери?

М а т ь. Почему у чертовой матери?

С ы н. А ты раньше говорила, пусть идет к чертовой матери.

Саша Денисова и режиссер Юрий Муравицкий. Фестиваль «Золотая маска». 2012

Фото ИТАР-ТАСС

М а т ь. Нет, сынок. Это я злилась. Она будет на небе.

С ы н. А туда можно будет приехать?

М а т ь. Боюсь, что нет.

С ы н. Я так не хочу.

М а т ь. Ей там будет хорошо. Она будет здоровая и веселая.

С ы н. Она и так была веселая.

М а т ь (*мягко*). Ты должен выйти и попрощаться с ней.

С ы н. А почему она умерла?

М а т ь. Ну ты вспомни, как она долго болела. Как мучилась. А сейчас ей лучше.

С ы н. Я так не хочу.

М а т ь. К сожалению, не все происходит так, как мы хотим, солнышко. Давай пойдем, потому что будет нехорошо, если ты не простишься с бабушкой, ты ведь ее любил? Помнишь, какой она «рыжик» пекла?

С ы н. Помню. А кто теперь будет печь «рыжик»?

М а т ь. Я.

С ы н (*недоверчиво*). Ты?!

М а т ь. Да, а что?

С ы н (*помолчав*). А ты тоже умрешь?

М а т ь. Ну, когда-нибудь. Только это будет очень-очень не скоро. Все люди умирают.

С ы н. И папа умрет?

М а т ь. Ну что ты пристал? Давай пойдем, а то папа нас наругает.

С ы н. И я умру?

М а т ь. Так, мне надоело. Что ты за мальчик такой! У тебя бабушка умерла, ты не хочешь пойти и попрощаться, сейчас будешь наказан просто, и всё!

Сын молчит. Встает. Идет к двери.

М а т ь. Вот молодец. А я пойду с тобой.

Мальчик и мать выходят. Слышно, как мальчик кричит.

[...]

Сцена 7. Персефона встречается со своей матерью Деметрой

Мать и дочь, приехавшая из столицы, сидят в гостиной, заставленной цветами и коробками с ленточками. Утро. Завтракают, курят. Мать разбирает подарки.

М а т ь. А вот этот графин так и не поняла, кто подарил. Горлышко узкое какое-то...

Д о ч ь. Это декантер. В него вино переливают, чтобы вкус стал лучше.

М а т ь. Ясно. Ни уму ни сердцу... А это Лена с Витей, очень обеспеченные, сковородку из нового материала — не тефлона! — подарили. А вот эту сумку-тележку Ритка подарила. С цветами, оригинальная, правда? Очень удобная — а потому что в руках уже не потащишь! И Ритка утром звонит: ты уже ходила с ней на дело? Я говорю, Рита, у меня с банкета продуктов полно, пока незачем ходить. Валька с Петей деньги подарили, небольшие, правда, а потому что откуда? Ты небось потратилась на банкет этот? Скажи, сколько там вышло, может, я хоть половину дам?

Д о ч ь. Да не важно.

М а т ь. Хорошо, что еды хватило.

Д о ч ь. Ну, конечно, хватило. Это же ресторан, мама.

М а т ь. Жалко, что тетя Валя-Павлика-мама не дошла. Говорит, не нашла ресторан, где-то потерялась, вот что называется старость. А тетя Валя не дошла — у нее челюсть выпала и она застеснялась. У той руки дрожат, той надо дома быть, у той радикулит, да что говорить — старость не радость.

Дядя Вадик в этом году даже не поздравил. Дядя Боря-друг-детства пропал. Дядю Борю-журналиста я и не звала, он в прошлый раз на дядю Борю-еврея начал что-то про евреев выступать, так тот сказал, что больше с ним в одной компании не будет.

Д о ч ь. Господи, всю жизнь дружили, чтоб на старости лет!

М а т ь. А Лену видела? А была такая худенькая-изящная. Я даже не узнала, думаю, кто это такой толстый пришел! А Ритку видела? Прически нет, какой-то хной красится, и вот эти зажимочки — зачем? И сколько говорили: Рита, покрасься, такая же эффектная была... А ты

заметила, что она ниже меня ростом стала? Да, намного, намного ниже стала. Ну про рост ничего не скажешь, а покраситься можно... Скажи, твоя мама моложе выглядит?

Д о ч ь. Да, ты вчера прекрасно выглядела.

М а т ь. И холодец мой пошел.

Д о ч ь. Ну холодец можно было и не варить. Я же говорила тебе, будет кейтеринг!

М а т ь. Да какой кетеринг! Кетеринг! А вдруг бы еды не хватило. И тетя Варя любит мой холодец.

Д о ч ь. А яйца фаршированные зачем?

М а т ь. А что их там делать!

Д о ч ь. Вот надо было холодцы на такси тащить! Хоть раз бы в жизни села бы и отдыхала.

М а т ь. А Коля видела, как танцевал? Под восемьдесят лет, а! Ходит танцевать три раза в неделю в Дом культуры чего-то там. Лариска была сначала против, ну ты ж знаешь Лариску, концерты ему закатывала! Сама хотела туда ходить, но куда ей ходить, у нее нога и так кривая, как сделали операцию, и раньше ноги были кривоватые, а теперь совсем. Тоже предлагали металлический сустав ставить, сейчас мода пошла, дорогие такие операции, и всем сразу ставь, а потом лежать семь месяцев или сколько, страх и ужас. Я опять пришла, а они: ставьте суставы да идите на УЗИ в платный центр и делайте там за большие деньги, — а результат — пшик.

Д о ч ь. Мама, ну давай поставим эти суставы, будешь ходить нормально. А хочешь — в Москву повезем, там обследуют...

М а т ь. Обследуют они. Только деньги сдерут, и всё.

Д о ч ь. Деньги я дам.

М а т ь. Кто ж мне этот графинчик подарил?

Д о ч ь. Мама!

М а т ь (*раздражаясь*). Да что «мама»! Мне женщина, тоже ногами болеет, хорошие таблетки посоветовала, попью — и станет полегче. Куда ж этот графинчик поставить?

Д о ч ь (*окидывая взглядом комнату*). Да тут половину надо выбросить.

М а т ь (*очень раздраженно*). Конечно! Я всю жизнь работала, чтоб потом все повыбрасывать.

Д о ч ь. Ну хотя бы разобрать.

М а т ь (*заведясь окончательно*). А кто это будет делать? У меня уже здоровье не то. Еле хожу, упала, нога вот такая распухшая была, еле влезла в белые туфли! Полы не могу помыть, наклониться не могу, окна немытые с весны так и стоят. Ты бы хоть помогла что-то, а то приезжаешь на два дня и всё — гульки.

Д о ч ь. Давай я домработницу найму.

М а т ь. Найму! Ты что, миллионерша? Тебе деньги с неба падают? В театре твоем бесплатном.

Д о ч ь. Да почему он бесплатный? Мне платят.

М а т ь. Знаю я, что там платят. Вон у тети Таи сын уехал, так он и получает, и квартиру уже купил, а ты сидишь. На квартиру ни копейки не отложила!

Д о ч ь. Да невозможно там откладывать.

М а т ь. А снимать — такие деньги вбухивать? А про детей ты думаешь? Уже тридцать с гаком!

Д о ч ь (*через паузу*). Думаю.

М а т ь. А этот твой думает?

Дочь молчит.

М а т ь. Вижу я, как он думает. Завела себе черт-те что. Детей не хочет, с Восьмым мартом меня не поздравил. Сядет и сидит, молчит.

Д о ч ь. Ну, он спокойный.

М а т ь. Спокойный! Ни черта не делает.

Д о ч ь. Мам, он работает и получает больше меня.

М а т ь. Ой! Он на эту работу ездит из-под палки. А мужик должен чего-то добиваться в жизни. А получается, ты одна добиваешься, а этот сидит.

Дочь начинает плакать.

М а т ь (*растерянно*). Что? Между собой у вас что-то случилось?

Дочь кивает.

М а т ь. Ой, не плачь. Не стоит он твоих слез.

Д о ч ь (*вытирая слезы*). Мы, наверное, будем разводиться.

М а т ь. Да ты что! Что, появился кто-то?

Д о ч ь. Да дело не в этом. Хотя да. Появился.

М а т ь. Кто?

Д о ч ь. Ну... он актер.

М а т ь. Боже, актер! Не одно барахло, так другое! У меня аж голова заболела. Актер! Тебе мало было всех актеров до того! Это опять гулькипьянки! На твоей шее будет сидеть и спать еще с кем попало! Тут попался хоть один приличный человек за всю жизнь. И преданный тебе, и спокойный такой, сядет и сидит тихонько, молчит, не дебошир, не пьяница, ничего! И зарабатывает прилично, и на работу ходит, а она нашла опять черт-те что!

Дочь опять плачет.

М а т ь (*аккуратно, через паузу*). Ты подожди. Не торопись. А то уже ж не семнадцать лет. Ох. Ну разведешься — и что, одной сидеть? Уже ж возраст. Вон у тети Нины дочке тридцать четыре — и хоть бы кто. А красавица, не то что мы с тобой. А как квартиру снимать?

Д о ч ь (*вытирая слезы*). Я буду с другом снимать, он режиссер. Мы уже нашли. (*Поспешно.*) Но он состоятельный.

М а т ь. Так. А с ним тоже что-то?

Д о ч ь. Нет, он просто друг. (*Через паузу.*) Он гей.

М а т ь. Прости-господи! Развелось столько, что противно и телевизор включить! То педофилов, то этих. Вон Медведев закон ввел, чтоб кастрировать всех, — и правильно!

Так, графин этот не знаю, куда пристроить, забирай его в Москву. У тебя когда поезд? Так, вставай, пошли. Мы тут сели и сидим, разглагольствуем, а мне еще надо котлеты тебе в дорогу жарить.

Сцена 8. Иов предъявляет Богу претензии

Деревня. К дому подъезжает машина, оттуда выходит молодой человек. Ходит между сараями и коровником, пытаясь кого-нибудь найти. Параллельно говорит по телефону.

С ы н. Да нашел я. В глуши, тут грязь страшная. Ободранное все. Да, это надо было уезжать и все бросать, чтоб вот тут... Печальный финал, всё, как ты и говорила. Да, мам, скажу я ему всё. Хорошо. Хорошо. И про то, как ты на трех работах. И про эгоиста. И про алименты — хотя какие алименты, мне тридцать пять лет! Спрошу я, где он был, когда я красный диплом получал. За десять лет мог бы и позвонить, я все помню. Ладно, мам, потом позвоню.

Подходит к дому, стучит в притолоку. Выходит старик, в руках барометр, рассматривает его.

С ы н. Ну здравствуй, папа.

Отец от неожиданности роняет барометр.

О т е ц. Ооой. Ой-ой-ой.

Становится на корточки, начинает собирать детали. Сын некоторое время следит за ним, он и растерян, и возмущен. Но отец не обращает на него внимания, он ползает и собирает разлетевшиеся части барометра.

О т е ц. Ну надо же, последний барометр разбил.

Сын не выдерживает, тоже приседает.

С ы н. Давай я...

О т е ц. Я вот вчера такой же барометр разбил. Второй барометр за сутки...

С ы н. Пап, ну вот, собрали твой барометр, на. Вот сюда давай его положим. (*Кладет барометр на скамейку.*) Давай присядем, что ли... (*Оба садятся, отец пытается снова взять барометр в руки.*) Да не украдет его никто. Ну давай обнимемся, а то как-то странно...

Сын обнимает отца, отец смотрит на сына с недоумением.

С ы н. Я говорю, странно, что вот, собственно говоря, столько лет, а ты даже не удивлен. Ну тебя, наверное, жена предупредила, что я приеду. Да, вот приехал, ненадолго, оттуда.

Отец смотрит на сына.

С ы н. Приехал к тебе. Повидать. А то столько лет.

Отец не реагирует.

С ы н (*сам себе*). Может, он глухой? (*Начинает говорить громко на ухо отцу.*) Прилетел! Оттуда! Столько лет прошло, как ты меня не ви-

дел, да? А я вырос, да?! Мне уже тридцать пять! Я там в начальники выбился даже!

Чем больше сын орет, тем больше отец отшатывается.

С ы н (*в ухо*). А ты как?

Отец морщится от крика, отсаживается от него. Опять берет барометр.

С ы н (*вдруг хитро и тихо*). Да положи ты этот барометр.

Отец тут же с испугом откладывает барометр, но продолжает смотреть на него.

С ы н (*переменив тактику*). А что, барометр, он как-то очень сильно необходим в хозяйстве?

О т е ц (*вдруг с готовностью начинает говорить*). В принципе, он не нужен, барометр. Просто я привык за годы, что стоит барометр и я смотрю, как давление стоит, повышается-уменьшается, советский еще барометр. Да, а так, в принципе, он не нужен. И вчера я его взял с полки, и он как-то выскользнул, пластмасса отскочила, и что там теперь внутри — я даже не знаю. Сегодня полез на полку, достал второй... Какое-то издевательство. Столько лет не было ничего, стояли на полке...

С ы н. Ну хочешь, я посмотрю...

О т е ц. ...и если бы я еще понимал что-то в барометрах...

С ы н. Папа, я понимаю в любых механизмах. С детства еще, если не помнишь.

Сын смотрит. Отец заинтересованно следит.

С ы н. Нет, все вдребезги, на свалку надо.

О т е ц. Ну вот надо же, стояла вещь годы — и на тебе...

Г о л о с ж е н ы. Вадик, что ты там опять разбил, горе ты мое? Да сколько ж это может продолжаться, ну хоть бы очки надевал...

Жена отца выходит на порог.

Ж е н а о т ц а. Ой, здравствуйте!

О т е ц. Любонька, я барометр разбил.

Ж е н а о т ц а. Ой, что ты только не разбил, да брось ты этот барометр, что ты вцепился в него! К нему сын приехал, а он стоит. Боже, какой вымахал, красавец. И вы оттуда прямо?

С ы н. Да, прилетел на несколько дней. Маму забираю туда.

Ж е н а о т ц а. Да? Случилось что-то?

С ы н. Да нет, просто полностью туда переезжаем. Здесь уже ничего не держит.

Оба смотрят на отца с барометром.

Ж е н а о т ц а. А что ж вы на пороге стали. Заходите в дом, сейчас соорудим что на стол.

С ы н. Да я ненадолго.

О т е ц. Любонька, а может, можно склеить это как-то?

Ж е н а о т ц а. Отдай, пожалуйста. Поговори, сядь с сыном. Вы его спрашивайте, если что. Он про свое расскажет, но потом, может, и скажет что. (*Смотрит на него.*) Вразумительное.

Забирает барометр, уходит. Отец не знает, куда деть руки, сидит, начинает смотреть на сосну.

О т е ц. А про сов я тебе рассказывал?

С ы н. Нет. Про каких сов?

О т е ц. Тут, знаешь, совы появились. Сначала сосед меня спросил: а что это вы, собаку завели? А потом и я слышу какое-то тявканье — тяв, тяв. А у них тут два птенца, оказывается. И совы летают вокруг. Вот вокруг этой сосны. Там гнездо старое. А совы, они в старых гнездах селятся. А тут как раз вот гнездо...

А здесь, видишь, на участке ничего нет. Думаешь, просто так? Нет! Здесь подземная река течет. Вот тут раньше росло дерево. Черемуха. Пять стволов. Вот таких (*показывает в обхвате*). И было одно лето, когда сильные были дожди. Залило все! И вот парадокс — дерево засохло. Все пять стволов. Казалось бы, дожди. А, видимо, корни сгнили. Мы его стали выкорчевывать, осталась огромная яма, бросаем туда землю лопатами — и как в бездонную пропасть: бросаем и бросаем. Даже надоело. А все потому, что там подземная река. Думаешь, почему дома так далеко друг от друга стоят? Просто так? Она была раньше на этих картах, подземная река.

С ы н. Папа, я вот что... Я решил маму перевезти. Что ей тут од-

ной. Там у нее будет квартира, круг общения найдет постепенно. Я женился, ждем с женой ребенка... Не знаю даже, приеду ли сюда когда-нибудь.

Отец смотрит на него, молчит.

С ы н. Я все хотел тебя спросить, ну пока мы не виделись, я сначала злился очень, так злился, злился, а потом не знаю, вырос, наверное. Но я все думал, что вот я приеду и просто тебя спрошу, даже не про нас с мамой, а вообще. Про тебя. Зачем ты взял тогда и уехал, все бросил, институт, работу, нас? Скажи мне, зачем ты сюда переехал?

Отец молчит, думает, трет руки.

С ы н. Я понимаю, что это непростой вопрос. Но ведь ты же был ученым, настоящим специалистом, и вот так, никому ничего не объясняя, взять и на что променять?

О т е ц. Да... А про сов я тебе рассказывал? Совы появились. Я смотрю на сосну: сидит, довольно высоко, сова, светлая, почти белая, я потом понял, что это птенец. Сидит и смотрит куда-то туда... Да... Таджики у нас здесь... Я одно лето так обозлился на них. Видишь, вон там был забор. И он стал заваливаться. И я их попросил сделать, а они взяли и выкопали мой столб. Хороший такой длинный столб, железный. И вместо него какой-то потом другой поставили, короткий. А мой куда дели столб? Издевательство какое-то. Длинный был, хороший столб... Зачем он им понадобился? Но вообще там ничего нельзя копать. Потому что, не помню уже, говорил ли тебе, тут подземная река...

А когда-то эти таджики у меня жили тут. Ахмад и его сын Мохаммед. И еще главный у них Толик, ничего не делает, только руководит. Ахмад съездил туда, женился, по-русски так хорошо говорит жена, отец чуть ли не президент какой-то академии наук. Осенью они мне такое устроили. Забор мне поломали. Они работали у соседей. Соседка, она продала какой-то Манане дом, и там забор сломался, и они им делали забор, и я смотрю, какая-то у меня светлая дыра, посмотрел, а у меня забор сломанный. Столб стоял такой у меня длинный, железный. Хороший такой столб — чуть ли не октябрь был — и столба нет. И забор мой вот так болтается. Я рассвирепел, пошел к ним. До того, как сломан был, а когда я уже пошел, они мне начали объяснять, говорить. Из чего я сделал вывод, что это они, они украли мой столб! Вот как противно!

Выходит жена отца. Отдает ему склеенный барометр. Отец смотрит, он доволен.

Ж е н а о т ц а. Ну что ты тут? Рассказал что-то сыну? (*Сыну.*) Он может что-то несколько раз рассказывать. Вы не удивляйтесь. Врачи сказали, что так оно и будет. Это сейчас еще хорошо. Таблетки помогают. Ну а что вы хотите за столько лет? Конечно, оно развивается. Проходите в дом, я уже накрыла

Жена отца уходит.

Сын встает, отец сидит на ступеньках, рассматривает барометр.

О т е ц. Хороший барометр. В принципе, он не нужен, но все-таки я к нему привык...

С ы н. Папа, я поеду уже. Давай обнимемся на прощание.

О т е ц. Да. А то бы я еще про сов рассказал. Тут, знаешь, совы появились...

Обнимаются, сын говорит жене отца «до свидания». Садится в машину, отъезжает, звонит матери.

С ы н. Да, мам, ты права: он все такой же. Да, такой же эгоист. И правильно, что ты от него ушла. Ничего я не расстроенный. Голос не расстроенный. Нет, я увидел то, что ожидал. Скоро буду.

Сцена 9. Орфей спускается в Аид

Он и она. На вокзале провинциального города — случайно столкнувшись.

О н. Ты?!

О н а. Боже, привет!

О н. А я смотрю, ты не ты?

О н а. Что, так изменилась сильно?

О н. Да нет. Все такая же...

О н а. Ну ладно тебе.

О н. Нет, правда. А к нам какими ветрами занесло?

О н а. Да вот приехала маму проведать? И уже уезжаю.

О н. Как? А я думал, ты только с поезда.

О н а. Да нет, вот уже...

О н. А сколько была?

О н а. Четыре дня.

О н. Позвонила бы...

О н а. Да забегалась. То с одними выпить, то с другими.

О н. Ну да, ну да. Так что, прямо вот сейчас поезд?

О н а. Есть полчаса. Я раньше чуть приехала. Все по Москве меряю. Забыла, какие тут расстояния.

О н. Полчаса... Давай хотя бы в буфет вокзальный, по пиву.

О н а. Да, давай. А ты все там же?

О н . Да нет. Теперь место другое, более коммерческое. Но и менее творческое, скажем так.

Они проходят в здание вокзала, он берет два пива и какой-нибудь бессмысленный пирожок, возвращается.

О н. Ну рассказывай. Наверное, приезжаешь и думаешь: боже, какое болото. Скорей в Москву.

О н а (*смеясь*). Ты знаешь, я и в Москве не сижу. Постоянно куда-то надо ехать.

О н. Везуха. А я уже несколько лет никуда. Ну Египет-Турция, такое.

О н а. Да... А хотел быть путешественником, везде побывать.

О н. Да как-то никак не вырваться с этой работой.

Молчат.

О н а. Я смотрю, в городе какие-то новые дома построили.

О н. Да, понастроили.

О н а. Нашу площадку на смотровой теперь не видно.

О н. Да... Тут как новые депутаты приходят, новые дома и появляются.

О н а. Ну а наши как-где? Ты видишься с кем-то?

О н. Да так, раз в полгода. С Олегом в одном троллейбусе на работу едем. А пива выпить некогда.

О н а. С Олегом? Да вы ж не разлей были.

О н. А вот так. Ванька пьет.

О н а. Боже, Ванечка? А такой был мальчик. Ну все уже переженились?

О н. Ну по-разному. Кто женился, а кто и развелся.

О н а. А кто женился?

О н. Да так, в общем, все, кто мог.

О н а. Ну и ты?

О н. И я.

О н а. Ага. Жена нашего возраста?

О н. Да нет (*смеется*). На десять лет младше.

О н а. Ничего себе!

О н. Да. Отхватил.

О н а. Молодец.

О н. Я, собственно говоря, только год назад и женился. До этого все как-то никак.

О н а (*довольно*). А-а...

О н. А ты замужем?

О н а. Ты знаешь, я как-то все время замужем. За разными людьми. Ну неофициально.

О н. Ясно.

Молчат. Звучит объявление: «На первом перроне производится посадка на фирменный поезд номер 233».

О н. Твой?

О н а. Да, но еще есть время.

О н. Сколько?

О н а. Минут пятнадцать точно есть.

Оба молчат, оглядываются.

О н а. Девочки, наверное, с детьми уже?

О н. По-разному. Светка с двойней, да.

О н а. Да ты что!

О н. А ты как? Ну в этом смысле?

О н а. Да как-то не сложилось...

Молчат.

О н а. А у тебя?

О н. Работаем над этим.

О н а. А что тут работать. Жена молодая.

О н. Ну нам надо сначала дачу достроить.

О н а. Хозяйственные!

О н. Евродом затеял. Все натуральное, экологически чистое.

О н а. Это все там же, участок?

О н. Ага.

О н а. А старый дом?

О н. Снесли.

О н а. Жаль. Мне нравилось там по недостроенной лестнице на крышу лазать.

О н. Ага. И падать оттуда.

Оба начинают смеяться.

О н а. А пруд какой там был!

О н. Ну пруд и остался.

О н а. Это хорошо. А мама с вами живет?

О н. Мама умерла. Два года назад.

О н а. Ой, я не знала, прости.

Молчат.

О н а. А почему не позвонил?

О н. Я звонил. Но там трубку взял какой-то твой. Я уж не стал объяснять.

О н а. Болела?

О н. Да. Потом тяжело было. Домой иду — окна не горят. Кошку завел. А потом с будущей супругой познакомился.

О н а. А чем она занимается?

О н. Дизайнер. Домов как раз и дизайнер.

Объявление: «На первом перроне производится посадка на фирменный поезд номер 233».

О н а. Наверное, надо потихоньку к вагону идти.

О н. Ну давай хотя бы пиво допьем?

О н а. Давай.

О н. Ну вот... А в целом все хорошо. Ремонт в квартире сделал — ты же помнишь, какой там при маме бардак был, ничего делать не давала. Ремонт хороший. Супруга тоже прекрасная. В целом все хорошо.

О н а. Ну я рада. Что ты счастлив.

О н. Да. Вот евродом достроим. Я купил джип подержанный — туда по бездорожью ездить.

О н а. Это правильно.

О н. Мы больше дома оба работаем. Я на сайте. Она проекты дома делает.

О н а. Подходит тебе по характеру?

О н. В целом да. Вот я могу сидеть работать, скажу ей, ты меня не трогай, а она все равно, смешная, подойдет и что-то спросит. Вроде бы должен злиться, а не злюсь.

О н а. Ну ясно. У тебя жена без недостатков.

О н. Ну в целом, да. Я вот вспомнить не могу ни одного.

О н а. Короче, ты счастлив.

О н. Ну в целом да.

Снова звучит объявление: «На первом перроне производится посадка на фирменный поезд номер 233. Нумерация вагонов с головы поезда».

О н а. Ну вот...

О н. Давай я тебе вещи донесу.

О н а. Да, давай.

О н. А может, еще пару минут. У тебя пиво осталось.

О н а. Да, еще пару можно.

О н. Меч мне самурайский на работе подарили. Додумались, да? Всей конторой. Вот не знаю, куда его повесить.

Она молчит.

О н а. Ну супруга придумает куда. Она же дизайнер. И без недостатков.

О н (*смеется*). Ну какие-то недостатки у нее все же есть.

О н а (*смеется*). Ну, видимо, нет, раз ты вспомнить не можешь.

На первом перроне производится посадка на фирменный поезд номер 233.

О н а. Давай пойдем. А то неохота на ходу впрыгивать.

О н. А какой у тебя вагон?

О н а. Седьмой.

О н. Так вот он. Из окна видно.

О н а. Ну и отправление уже вот-вот.

О н. Ты о себе ничего так и не сказала. Я так иногда наберу в гугле, почитаю. Слежу за твоими достижениями.

О н а. Да достижений особо никаких.

О н. Ну ладно тебе. Сюда же лучше не возвращаться. Здесь совсем худо — и с работой, и вообще.

О н а. Но у тебя же все прекрасно?

О н. Да как прекрасно? Обычно.

О н а. Ну мне пора.

О н. Подожди еще. Вот что. Помнишь, как мы крошку на столе рассматривали?

О н а. Когда?

О н. Ну у тебя. Когда твоя мама еще вошла ночью.

О н а. Крошку?

О н. Ну да, хлебную. На столе. Ты еще про стол рассказывала. А потом мы нашли крошку и стали сочинять об этой крошке.

О н а. Ммм... Если честно, не помню.

О н. Как крошка отправится из родной хлебницы, убегает и тырыпыры? Нет, не помнишь? И попадает в столицу, и спустя препятствия, тырыпыры, потом становится настоящим хлебом. Нет?

О н а. Не-а. Не помню.

О н. Ну ладно.

О н а. А что?

О н. Да ничего.

Они идут к вагону. Идут, молчат. Она отдает билет проводнику, забирает.

О н а. Ну давай прощаться. Дай руку.

Он берет ее за руку. Держатся, стоят так.

О н. Вот, руки твоей не хватает. А так в целом все хорошо.

Обнимаются. Она заходит в вагон.

О н. Да... Я вспомнил! Есть у нее недостатки. Она семечки любит. Сядет и лузгает их. И еще, знаешь, с таким характерным звуком. Сядет и лузгает! И лузгает. Когда телик смотрит или книжку читает. И что мне делать? Сказать ей, что я этого не пе-ре-ва-ри-ваю?

О н а (*уже стоя на подножке*). Не говори. Зачем? Ну пока!

О н. Пока. Послушай, я это... Я напишу тебе, ладно?

Москва, август-сентябрь 2011 года

О П Ы Т

Виктор Косаковский

ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ

«Опять собираю деньги по миру»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Премьера картины Виктора Косаковского «Да здравствуют антиподы!» состоялась на Венецианском МКФ в 2011 году.

Документальный фильм на венецианском экране — это знак международного признания мастера и уникальности его работы, адресованной широкому кругу зрителей. В минувшем декабре Виктор Косаковский был удостоен российским профессиональным сообществом престижной награды «Лавровая ветвь» в номинации «Лучший кинофильм», а также получил премию Гильдии киноведов и критиков «Белый слон» за лучший документальный фильм. До этого он был удостоен Гран-при кинофестиваля «Россия» в Екатеринбурге, приза за лучший полнометражный фильм на фестивале «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге и еще множества различных призов и наград. Картина была представлена на восьмидесяти восьми (!) кинофестивалях. Между тем в России она до сих пор не вышла в прокат, ее почти никто не видел, а многие из тех, кто видел, ее не поняли и не приняли. Об этом Сергей Сычев беседует с Виктором Косаковским.

Сергей Сычев. Прошло уже больше года с того момента, когда ваш фильм был впервые показан венецианской публике, и до сих пор он не вышел за пределы фестивальных показов. Что сейчас происходит и когда «Да здравствуют антиподы!» можно будет увидеть в кинотеатрах России?

Виктор Косаковский. К сожалению, фильм пока вышел в прокат только в нескольких странах Европы и Южной Америки. Скоро начинается кинопрокат в США и Канаде. В России пока нет. Надеюсь, этот вопрос решится. Дело времени. Все права — и по праву — у телекомпании СТС.

С.Сычев. Какова реакция на него в тех странах, где он уже вышел?

В.Косаковский. Я счастливый человек, слава богу, реакция везде хорошая.

С.Сычев. Странная штука... Фильм посмотрели многие журналисты, но я не встречал более или менее внятного анализа этой картины. Такое ощущение, будто люди либо подавлены, либо обмануты его красотой и это мешает им анализировать картину. Как вы думаете, почему это так? Ведь обычно ваши фильмы активно подвергаются интерпретации.

В.Косаковский. Удивляться нечего. Я никого не хочу обижать, но у нас в отечестве специалистов по документальному кино, владеющих инструментарием его анализа, почти нет. Есть, конечно, профессиональные киноведы

и критики. Но они, зная превосходно историю отечественной документалистики и отсматривая все, что делается в России сегодня, чаще всего с трудом представляют, как же снимают сейчас за рубежом и что происходило там с киноязыком в последние пятнадцать-двадцать лет. Десятки российских критиков ежегодно бывают в Канне, Берлине, Венеции... А на самых крупных фестивалях неигрового кино — никого. Серьезные киноведы и критики туда просто не ездят. В Амстердаме появляются один-два человека. Но они, как правило, имеют журналистское образование, а не киноведческое. Они в курсе последних тематических направлений и знают, *что* нынче снимают. Однако, не зная основ кинограмоты и истории киноискусства, они не всегда могут понять, *как* это делается. Они оценивают фильмы с морально-этической точки зрения, с политической, психологической, социальной, гендерной, религиозной... Иногда даже с философской! И почти никогда с эстетической. Киноязык они чаще всего не замечают вовсе. То есть оценивают фильмы на уровне бабушек на завалинке: нравится — не нравится. Не вникают, зачем и почему это сделано именно так, а не иначе, что нового хотел сделать режиссер в эстетике документального кино, в чем художественная суть и ценность фильма для истории кинопроцесса. Профессиональные же отечественные киноведы и критики оценить могут многое, они даже чувствуют порой исходную мотивацию художника. Но так как они нерегулярно смотрят новое кино, оценивают и чувствуют они его — за редким исключением — в отрыве от современных эстетических тенденций и поисков и, что тоже важно, не представляя себе тематического многообразия сегодняшней мировой документалистики. А ведь снимаются в мире благодаря доступности новых цифровых технологий десятки тысяч документальных фильмов в год! И половина из них — полнометражные! Мировая документалистика возвращается в кинотеатры. А в наше Министерство культуры бесполезно даже приходить с идеей фильма длиннее телевизионных форматов в 26 и 52 минуты. То есть департамент кино финансирует продукты для телевидения. Полный абсурд! Кстати, фильм «Да здравствуют антиподы!» не получил поддержку в нашем Министерстве культуры. Так что я нисколько не расстроен, что нет всего лишь критического анализа моего фильма.

Что в фильме плохо, я сам знаю лучше других. Люди, которые занимаются документалистикой, слава богу, поняли фильм. Не все в России поняли. Ну что ж, ничего страшного.

С.Сычев. А вы встречали какие-то яркие примеры анализа картины зарубежными критиками?

В.Косаковский. Разумеется, есть серьезные статьи на испанском, итальянском, немецком, португальском, французском, голландском. Почитайте на английском, в конце концов. Не случайно же фильм уже приобрели почти все киношколы мира. Как я уже говорил, документальное кино сейчас четко разделилось на экранное (кино, которое возвращается в кинотеатры и подразумевает наличие киноязыка и художественной формы) и телевизионно-журналистское. Мы, к сожалению, упустили момент. Мы полвека были лидерами в мире в экранном документальном кинематографе! Нас ведь даже учили снимать сразу на 35-*мм*. А сейчас, я слышал, Министерство культуры издало документ о том, что даже не будет принимать заявку на рассмотрение, если нет гарантийного письма от ТВ. Если это так, тогда мы окончательно загубим культуру документального кино в нашей стране. Получается, что мы бездумно копируем ошибку, совершенную в Европе пару десятков лет назад, не заметив, что там уже спохватились, эту ошибку исправляют и бегут от телевидения, чтобы сохранить кино как искусство. В том же документе, говорят, упоминаются гарантии и от кинофестивалей. А это, верно, придумал человек, никогда не бывавший с фильмом на крупных кинофестивалях, или хитрец, который точно знает, что получить такую «гарантию» от фестивалей проще простого, да вот только в реальности всего лишь двадцать пять — тридцать режиссеров мира могут на это рассчитывать. И отчего же наше министерство не спросит со-

«Да здравствуют антиподы!»

вета у людей, которые действительно представляют фильмы на кинофестивалях? Отчего бы не спросить у людей, которые много лет действительно снимают востребованное в мире документальное кино, что надо изменить в системе нашего производства?

Как видите, не стоит удивляться тому, что здесь мало кто обратил внимание на «Антиподы».

С.Сычев. Но предыдущие ваши фильмы проанализированы, описаны, интерпретированы, о них достаточно много написано.

В.Косаковский. Да бросьте вы. В конце концов, «Антиподы», наверное, слишком новый фильм, речь идет о другом взгляде на вещи. Я знаю, что фильм несовершенен. Я давно ему вынес свой критический вердикт.

С.Сычев. А каков ваш вердикт?

В.Косаковский. Кое-что получилось.

С.Сычев. Никто почему-то не пишет об эпизоде выезда рабочих с фабрики...

В.Косаковский. Конечно. Это для людей, знающих историю кино. В фильме семь цитат из мирового кино, и те, кто хоть немного понимает в этом, могут их заметить. Там много цитат из живописи и т.п. Просто это не для всех, но что делать...

С.Сычев. Предыдущие ваши картины были очень личными высказываниями, иногда чересчур личными, что иной раз даже отталкивало некоторых. «Антиподы» производят такое впечатление, будто автор, путешествуя по миру, пытается рассказать о том, что он вообще знает о жизни, как чувствует ее.

В.Косаковский. Я так не думаю. Я думаю, что мир, в общем, перенасыщен художественными произведениями, хорошими и плохими. Обилие музыки, литературы, телевизионных передач. Тем более фильмов, в том числе документальных. Для отбора на фестиваль независимого кино «Санденс» было представлено одиннадцать тысяч фильмов. Но туда посылают фильмы лишь амбициозные режиссеры, то есть в мире как минимум одиннадцать тысяч амбициозных режиссеров. Помню, когда я начинал, я знал десяток талантливых людей на планете, а сейчас одиннадцать тысяч уверены, что они талантливы... А сколько еще людей, которые не подозревают, что есть «Санденс»? И они тоже делают кино. По разным оценкам, 60—70 тысяч фильмов в год производится в мире. Это просто маразм. Полная девальвация профессии. Этакий интеллектуальный мусор кругом! Мы просто засоряем планету нашими «нетленками». (Кстати говоря, ведь все эти диски и кассеты действительно нетленны.)

Поэтому я считаю, что больше нет смысла делать хорошие фильмы. Кино в том виде, в котором мы его знаем и привыкли видеть, мне больше неинтересно. «Антиподы» — это попытка сказать, что если я и буду что-то делать, это должно быть больше, чем кино, что-то совсем другое. Я не хотел бы это сейчас расшифровывать. Но просто снимать хорошие фильмы не имеет уже никакого смысла.

С.Сычев. Похоже, кино — это тот выброшенный на берег кит, которого никак не могут сдвинуть с места, — такой здоровый мертвец?

В.Косаковский. Я бы так не сказал. Я бы сказал, что та миссия, которую мы в свое время возлагали на кино, уже выполнена, причем с лихвой. Обратите внимание, что в последние лет двадцать производится очень много фильмов, но те картины, которые существуют в нашем сознании как гениальные, там и остаются, а новых не прибавляется. На эту полку не может никто втиснуться. За последние два десятилетия я почти не помню ничего такого, без чего я бы не мог жить. Теперь все как будто умеют снимать кино, для этого, как мы видим, ничего не нужно. Если раньше было нужно художественное образование, знание истории искусства, по крайней мере, истории живописи, драматургии, талант кинозрения, в конце концов, то сегодня у всех есть камера, мобильный телефон, благодаря телевизору многие уже научились монтировать. Но для настоящих профессионалов делать фильмы так же, как могут другие, уже нет смысла. Профессионалы должны делать то, чего другие не могут. Делать так, чтобы даже коллеги не понимали, как ты это снял. Вот это мне интересно. Если уж снимать, то неповторимые, незабываемые, потрясающие фильмы, как когда-то снимали наши учителя.

С.Сычев. Поэтому вы оператором здесь выступили?

В.Косаковский. Да. Мне хотелось, чтобы даже супероператоры не догадывались, как я снял эти кадры. Там есть по крайней мере пять-шесть кадров, про которые никто не знает, как я их сделал.

Мне кажется, что пора выходить за рамки кинематографа. Как и в жизни — люди же совершают *поступки*. Пора с помощью кино произносить какие-то вещи, которые больше, чем кино. Не надо забывать, что кино в основе — это *увидеть*, не просто *сказать*. Кино — это если ты что-то увидел и хочешь, чтобы и другие это увидели.

С.Сычев. А если не видят? «Антиподы» год уже существуют — фильм настолько сложно читаем, что даже опытные профессионалы не всегда могут его прочесть. Они видят на экране красивое зрелище, не более того. Они им наслаждаются, но, оказывается, не считывают. Насколько важно для художника быть услышанным именно в тот момент, когда он сделал произведение? Не через десятилетия, а сейчас.

В.Косаковский. Повторю, что разница между отечественными и западными критиками огромная. Там есть специалисты по документальному кинематографу, и они видят, что я сделал. А у нас не все видят. Один хороший, на мой взгляд, критик отнесся к фильму примерно так, как вы описали. А потом мы стали с ним говорить, и оказалось, что он даже не заметил, что камень в Испании выглядит, как кит. Он кинокритик, а глаза не использует. То есть вроде бы критик, а не видит простых вещей. Другой отечественный критик спросил, почему я не снимал людей. А мне кажется, я снимал людей. Если человек, живущий в Чили, разговаривает с овцами: «Здравствуй, Анна», «Доброе утро, Мария» — знает сотню овец по именам... Я считаю, что сам факт того, что на Земле есть такой человек, — уже счастье. А потом, кто сказал, что люди — самые главные? Может, овцы, бабочки, киты и камни так же важны, как люди? Люди нередко слепы, и я не хочу спорить с ними. У них своя профессия, у меня — своя. Я хотел сделать так, чтобы люди были счастливы те два часа, пока смотрели фильм, — и всё. Я делал кино для людей, которые используют глаза, смотрят и видят. Те, кто приходит в кино считывать какие-то истории, пусть в другом фильме их ищут. В моем кино этого нет, я истории не рассказываю. Я показываю.

С.Сычев. Я слышал, что вы начали снимать демонстрации в Петербурге и что, возможно, это станет материалом для нового фильма.

В.Косаковский. Да, я снимал. Но, мне кажется, общество не готово воспринимать фильмы подобного рода как исторические. Общество ждет сиюминутных политических высказываний, но не исторических. Я снимаю, но не уверен, что использую все это в ближайшее время. У меня много материалов, связанных с подобными событиями в 91-м году. У меня колоссальный архив на 35-*мм* пленке. Но я не хочу участвовать в политической возне. Кино достойно более серьезных задач.

«Да здравствуют антиподы!»

Запечатлеть очевидное может сегодня всякий, у кого есть мобильник или видеокамера, смелость и гражданская позиция. Профессионалы же должны снимать невидимое, скрытое, даже если снимают на площади в окружении тысяч людей. Не зря же нас учили этому годами? Я пока помолчу, но когда-нибудь мои материалы появятся.

С.Сычев. Вы говорили, что не так важно, что скажут те, кто не понимает и не считывает смыслы.

В.Косаковский. Да. Но я знаю, что любой фильм, связанный с массовыми движениями людей, будет воспринят как политический, его начнут использовать в политических целях — левые или правые, те, кто за Путина, и те, кто против. Я такого не хочу. Я хочу сделать фильм исторический. Поэтому пока я накапливаю материал. Потом когда-нибудь появится фильм.

С.Сычев. А каким-то проектом вы сейчас занимаетесь? На «Антиподов» вы долго собирали деньги по миру.

В.Косаковский. Я, к сожалению, опять собираю деньги по миру. Потому что в отечестве все только говорят «да, да», но никто реально ничего не дает. Словом, я собираю деньги на картину, но пока ничего не скажу, потому что денег я еще не нашел.

...И все-таки, согласитесь, это интересный факт: для человека, у которого более сотни призов и наград, в конце концов, для лауреата Государственной премии и заслуженного деятеля искусств, лауреата премий «Триумф», «Ника» и обладателя «Лавровой ветви» за полтора года поисков так и не нашлось никаких средств на родине, чтобы сделать фильм. Ни копейки!

АНДРЕАС ДРЕЗЕН:

«Мы не делаем дождь»

Андреас Дрезен

Алексей Медведев. Андреас Дрезен всегда казался мне самым оптимистичным европейским и мировым режиссером. У него были такие чудесные, добрые, веселые фильмы, как «Гриль-бар «На полпути», «Лето на балконе». Когда я шел смотреть «Остановку на перегоне», я не знал, о чем фильм, я вообще предпочитаю не знать заранее сюжет фильма, который буду смотреть. И поэтому, когда я увидел, что это фильм о сорокалетнем мужчине, который умирает от рака, я подумал: как же так, самый оптимистичный режиссер снимает фильм про смерть? Потом, когда я посмотрел эту картину и услышал овацию, которая была на Каннском фестивале, я понял, что на самом деле Андреас Дрезен нисколько не изменил себе. Для того чтобы оставаться настоящим оптимистом, нужно было сначала снять фильм о глубокой старости — «На девятом небе», а потом фильм о смерти. Чтобы быть настоящим оптимистом, нужно смотреть миру, реальности в глаза — нужно знать и про старость, и про смерть, и про боль. Для меня парадоксальный оптимизм — это то главное, что есть в фильмах этого режиссера.

Мастер-класс Андреаса Дрезена прошел в рамках Московского фестиваля «2 in 1». Ведущий — Алексей Медведев.

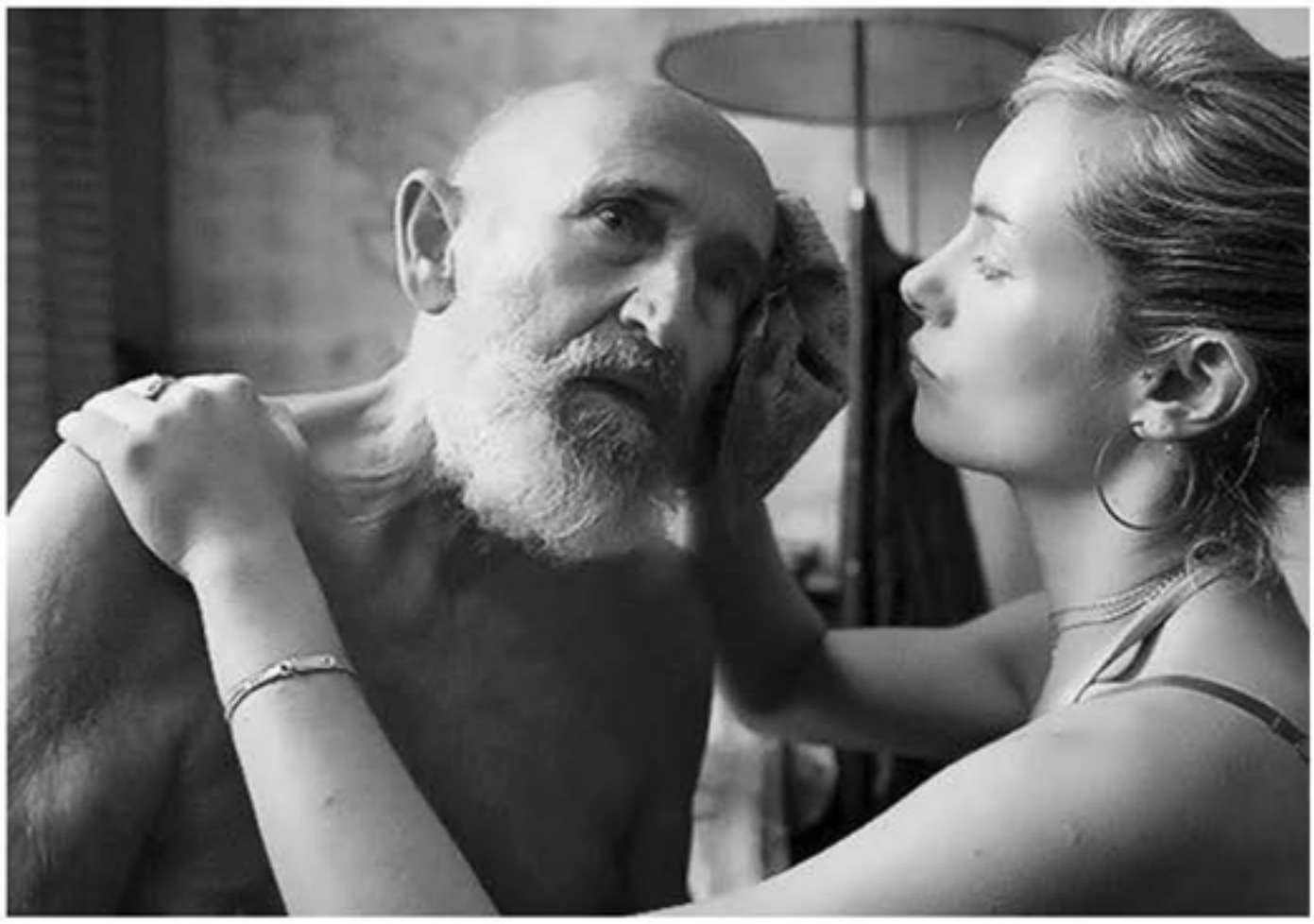
Андреас Дрезен. Я очень рад быть здесь, большое спасибо, что пригласили меня. Сначала расскажу немного о себе. Я родился в 60-е годы в ГДР. С тех пор это восточноевропейское, восточногерманское кино меня не отпускает. Это та среда, в которой я вырос и социализировался. Одни из моих любимых фильмов — фильмы советские: Тарковского, Шукшина, Митты, Рязанова, Григория Чухрая, Павла Чухрая и других режиссеров. А также грузинские ленты. В 70—80-е я смотрел очень много советских фильмов. После перестройки мне также удавалось доставать советское кино, ко мне попадали даже те фильмы, которые нельзя было увидеть в СССР. Потом в киношколе в Потсдаме я пять лет учился режиссуре. Когда я окончил ее в 1991 году, не было другой школы, куда я мог бы пойти продолжить обучение. И все это совпало — и конец моего обучения, и падение Берлинской стены, означавшее исчезновение моей страны — ГДР.

В школе Потсдам-Бабельсберг обучение было очень традиционное, мы изучали классические методы создания кино. Это помогло мне войти в киноиндустрию. С другой стороны, нам очень не хватало каких-то провокаций. В школе никто не поощрял нас пробовать что-то новое, необычное. Мы хорошо владели практическими навыками, но нам не хватало экспериментаторского куража, свободы владения новыми средствами киноязыка. Хотя, повторяю, образование мы получили очень хорошее. Особенно полезным для меня оказалось как раз то, что мне не очень нравилось: когда мы поступили в киношколу, нам сразу сказали, что первые полтора года мы будем снимать только документальное кино. А мне хотелось делать игровые фильмы. Хотелось работать с актерами, писать сценарии, так что после этой новости я как-то скис. Но нам также сказали, что, прежде чем садиться за сценарий, надо пойти и посмотреть, как все, о чем мы собираемся рассказывать, происходит в реальном мире. То есть сначала мы должны были узнать настоящий, подлинный мир, чтобы потом начать его изображать. И это то, что до сих пор остается для меня важным.

В итоге я очень полюбил документальное кино и до сих пор иногда снимаю неигровые фильмы. И потом, я пользуюсь, можно сказать, документальным методом в каком-то смысле, работая над своими игровыми картинами. Я всегда начинаю работу над проектом с очень подробного изучения среды. И всегда сначала смотрю, как похожие ситуации развиваются в реальности. Я понял, что при таком подходе мы получаем огромное количество «подарков». Мы встречаем в жизни такие вещи, которые человек не сможет придумать, сидя за столом. Так что я считаю, что первые полтора года обучения в киношколе дали мне очень много.

Завершив образование, я десять лет снимал в Германии: к счастью, у меня был такой шанс, а для многих моих коллег это оказалось невозможно. Я начал делать свой первый фильм сразу после школы. Он оказался не очень успешным, но тем не менее приглянулся многим представителям киноиндустрии. Это мне помогло, и дальше я мог продолжить работу уже на телевидении. Так что следующие примерно десять лет я снимал фильмы в сотрудничестве с телевидением. Но могу сказать, что у меня нет работ, о которых мне потом пришлось сожалеть: я всегда делал их с большой охотой и многому научился. И все же я был не совсем доволен, в первую очередь собой. Мне казалось, что мои фильмы слишком очевидны, предсказуемы, недостаточно рискованны. Я все знал наперед. Естественно, огромная производственная машина киноиндустрии внушала мне страх, и я всегда старался составить очень точный и подробный план съемок, с самого начала определять, что и когда нужно делать. Я делал подробные раскадровки, сториборды, я знал точно, где будет стоять камера и насколько долго она задержится на том или ином персонаже. В принципе, это не так уж плохо. Но плохо, когда режиссер постоянно придерживается этого метода. Съемочная площадка перестает быть креативным пространством, где происходит что-то неожиданное.

Моя тревога и неудовлетворенность собой усиливались. В нашей профессии мы часто имеем дело с разного рода страхами. Мы часто работаем, как я говорю, с чужими ожиданиями, ведь мы берем деньги у чужих людей, так что бессонные ночи — неизбежность, которая подстерегает режиссера. Мы хотим, чтобы все были рады тому, что получилось, чтобы готовая картина не разочаровала тех, кто нам, авторам, поверил. Поэтому, стремясь допустить как можно меньше ошибок, перед началом работы над каждой картиной я очень тщательно готовлюсь. С другой стороны, именно в этом состоит риск. Когда



«Лето на балконе»

готовишься так серьезно, стараешься все продумать и предусмотреть, сама съемочная площадка становится неживой.

В результате я понял, что хочу изменить принцип работы. В конце 90-х я снял картину «Ночные тени», где попробовал иначе работать с актерами. Свет в картине был свободный, нечеткий, мы не использовали камеру на штативе или на рельсах — носили ее на плече. И камера следовала за актерами, а не они за ней. Мы пробовали проигрывать сцену целиком, а не отдельными фрагментами. Я старался не давать актерам четких указаний насчет того, где им стоять, куда можно идти, куда нельзя, куда следует поворачиваться, куда — нет. Мне хотелось, чтобы актеры, играя, почувствовали себя свободными. Ведь техника нужна для того, чтобы помочь актерам играть, а вовсе не наоборот. И это был мой первый маленький шаг к свободе. Эту методику я продолжил развивать в двух следующих картинах. И наконец решил снять полностью импровизированный фильм, вообще без сценария, только с небольшими набросками сцен. Таким образом я снял уже три фильма, один из них представлен на этом фестивале.

— Сколько времени прошло, прежде чем вы начали снимать таким способом?

Андреас Дрезен. Учитывая годы обучения, классическим способом я снимал около пятнадцати лет. Сейчас мы тоже иногда им пользуемся, потому что не каждую историю можно рассказать импровизируя. Есть истории, которые просто иначе работают, и снимать их нужно иначе. Для импровизации нужно установить предельно короткую дистанцию с реальным миром, с повседневностью. Актеры должны быть очень близко знакомы с тем материалом, который им предстоит воплотить на экране. И нужно помнить, что такая рабо-

та возможна только с очень небольшой командой. Я расскажу, как все происходило на съемках фильма «Остановка на перегоне». Наша группа состояла всего из семи человек. Мы максимально упростили процесс производства, свели к минимуму технические задачи, связанные с расстановкой камер и прочим. Мне хотелось, чтобы вся техническая сторона дела работала на актеров, чтобы они комфортно чувствовали себя на съемках. Чем больше команда, тем больше приходится углубляться в такие организационные вопросы, как «сколько нужно парковочных мест, как готовить обед, где установить туале-

«Вилленброк»

ты» и т.п. Это отнимает силы, время и мешает творить. А хочется все-таки сосредоточиться на самом важном — на фильме. Я попытался представить, насколько можно сократить съемочную группу, чтобы нормально снимать. В итоге остались оператор, звукооператор, декоратор, костюмер, монтажер, продюсер и режиссер. Никаких ассистентов, гримеров, осветителей, обслуживающего персонала, все лишнее мы убрали.

Конечно, такой метод работы сильно отличается от классического. Как правило, у вас есть сценарий. Иногда вы стараетесь сделать так, чтобы происходящее перед камерой соответствовало тому, что написано в сценарии. Если написано, что сцена происходит ночью, в дождь, то, значит, вы должны снимать ночью и устроить дождь. А чтобы сделать дождь, нужны сложные и громоздкие конструкции на штативах; если снимаем ночью, требуется специальное освещение. При этом занято огромное количество людей, и обо всех нужно думать, всем уделять внимание. Метод, избранный нами, совершенно другой. Мы снимаем, исходя из того, что у нас есть в данный момент. Мы не делаем дождь, не валим искусственный снег. Но если на улице начинал идти дождь или снег, мы думали, какую сцену мы сможем снять. Мы очень мало вмешиваемся во внешние обстоятельства во время съемок.

— Вы снимали на цифровую камеру?

Андреас Дрезен. Мы использовали цифровую камеру, но даже не профессиональную, а, скорее, полупрофессиональную. Оператор работал без ассистентов, поэтому ему никто не мог помочь выставлять камеры. Часто ему помогал я или звукооператор. Каждый член команды выполнял множество функций. Иногда у нас не было времени выставить свет, и мы работали без

дополнительного освещения. Конечно, это технический компромисс, но взамен мы получили очень многое. Например, интимность съемочного процесса. Как правило, во время съемки мы находимся на площадке втроем: оператор, я с микрофоном и звукооператор. Ну и еще кто-то с хлопушкой. Для актеров это очень хорошо — они чувствуют себя легко, расслабленно, спокойно. Вокруг них не стоит толпа народу. Это действительно очень интимный процесс. Вместе с тем так гораздо проще допустить ошибку. Но нам нужно позволить себе делать эти ошибки, ведь они тоже часть нашей работы, нам не нужно их бояться. Можно потом попробовать сделать все как-то иначе. Всей командой мы вместе ищем какие-то иные приемлемые решения, выразительные средства. И у нас для этого есть много времени, потому что такие съемки практически ничего не стоят и фильм обходится очень дешево. Нет никакого профсоюза, который говорит нам, когда мы должны делать перерывы, — мы останавливаемся, когда хотим. У нас также нет и плана съемок в классическом его понимании. Мы встречаемся утром и думаем, с какой сцены лучше начать. Потом идем на съемочную площадку и пробуем снимать. Постепенно становится понятно, как нам сегодня нужно работать, как снимать ту или иную сцену. На самом деле наша команда похожа на итальянскую семью. У нас есть специальное место для отдыха, там стоит большой стол. Наш продюсер — отличный повар, он готовит на всех. Мы едим, пьем, спорим, обсуждаем. Мы просто живем вместе и прекрасно проводим время. А в результате, если все складывается благополучно, получается хороший фильм.

— Делаете ли вы вообще какие-то наброски сюжета? Продумываете ли хоть как-то финал?

Андреас Дрезен. Все зависит от истории. Естественно, мы не начинаем с пустого места. Франсуа Трюффо сказал однажды, что импровизация — для тех, кто не любит подготовку. Но на самом деле мы задолго начинаем готовиться к съемкам. Конечно, изначально есть идея сюжета. Для последнего фильма у нас тоже была идея: мы хотели показать какой-то другой вид смерти, другой процесс умирания. Мне казалось, что многие фильмы на эту тему — кичевые или слишком сентиментальные, порой отклоняются от темы. Часто мы видим, как герой узнает о своем смертельном диагнозе и дальше решает, например, отправиться в путешествие, пуститься в какую-то аферу и т.п. Мне кажется, в этих сюжетах что-то не так. Смерть — важная экзистенциальная тема. У меня возникла идея сделать фильм о том, что значит умирать в кругу семьи. В нашей команде были люди, пережившие подобный опыт, — они теряли своих родителей или близких друзей. Мы много говорили обо всем этом, обсуждали разные аспекты и подробности. Так и рождался сюжет. Мы поняли, что очень хотим сделать эту картину, она для нас очень важна. На самом деле все кинопроизводство по сути душевная вещь. Деньги — не главное. Конечно, они нужны для реализации замысла, но чтобы начать делать фильм, должно произойти что-то в душе.

Обычно производство фильма занимает около двух лет. Я встречался с разными людьми — с драматургами, врачами, с теми, кто потерял своих родных и близких. Мы все общались с больными в хосписах. Мы словно наполняли большой сосуд разными историями и в конце концов собрали довольно объемный материал. На каком-то этапе исследования темы мы начали приглашать актеров, хотя в тот момент я еще точно не знал, как именно будет развиваться история. Знал только, что в центре повествования будет семья — нужно было найти актеров на роли отца, матери. Я еще даже не знал, кто из героев будет умирать. Я позвал двух актеров, которых очень уважаю, и предложил им совершить вместе со мной это путешествие. Они почти сразу согласились, и дальше мы уже продолжили работать вместе, начали разрабатывать характеры конкретных персонажей. Мы стали думать о том, кто эти люди, чем занимаются, какие отношения у них в семье, как они могут реагировать на те или иные события. Ак-

теры были свободны, они могли в значительной мере влиять на своих героев, определять, какими они будут. Они строили персонажи вместе со мной. И вместе мы тогда и решили, кто в фильме будет умирать. Процесс подготовки был довольно кропотливым и начался задолго до начала съемок.

— Я по образованию режиссер и актриса, и мне интересно, сколько вы платите актерам.

«На девятом небе»

Андреас Дрезен. В таких картинах мы не можем много платить актерам. Это малобюджетное кино, его производство обходится примерно в один миллион евро. То есть всем, кто участвует в работе, платят, но это, конечно, не заоблачные гонорары.

Алексей Медведев. У вас часто снимаются одни и те же актеры, они переходят из фильма в фильм: Штеффи Кюнерт, которая сыграла и в этом фильме, Аксель Праль. Что для вас идеальный актер? Что вы ищете в актере? Талант, личность, единомышленника? Почему с какими-то людьми вы работаете на протяжении многих лет?

Андреас Дрезен. Для меня самое главное в актере — его человеческие качества. Мне не так важно, какую школу он закончил и какой техникой владеет. В нем должна быть готовность пуститься в совместное приключение, зайти вместе со мной в темную комнату, не зная точно, куда двигаться и на что в ней можно наткнуться. Важно доверять друг другу, не быть гордыми, надменными. Быть открытыми. Я часто работаю с неизвестными актерами. Особенно это важно для фильмов, построенных фактически на документальной основе, очень важно, чтобы артист своей популярностью не заслонял фильм. Чтобы зрители увидели персонаж, а не актера, его играющего, чтобы они не думали: вот знаменитый актер, который играет человека, умирающего от рака. Это может очень помешать. Поэтому я стараюсь работать с актерами, пока неизвестными широкой публике. Например, Аксель Праль, с которым я неоднократно сотрудничал, — достаточно известный в Германии актер, и с каждым разом мне все труднее с ним работать. Все уже видят в нем в первую очередь знаменитость.

— Текст диалогов тоже не прописывается? Вы просто задаете какие-то рамки, а дальше актеры импровизируют? Или есть только заданная тема?

Андреас Дрезен. В принципе, есть достаточно четкий план, потому что до начала съемок мы уже много размышляли о фильме, о том, как будем работать. И, как правило, мы знаем, чем он закончится. Мы приходим на съемочную площадку с некоей готовой ситуацией, которую хотим разыграть. Но прописанных диалогов нет. Мы начинаем разминать ситуацию. Не делаем никаких проб до первого дубля, просто сразу начинаем снимать. То, что происходит дальше, часто удивляет всех. Потому заранее ни оператор, ни я, ни даже сами актеры не знают, каким получится результат. И мы все удивляем друг друга. Первые отснятые сцены всегда бывают довольно хаотичными и, как правило, очень длинными. Потому что вначале у нас в голове еще нет никакой драматургической структуры. Однажды мы сняли первую версию сцены, которая длилась сорок минут. Но после этого начинается, собственно, настоящая работа. В частности, я начинаю работать как режиссер. Я должен сортировать получившийся материал, в этот момент уже нужно понять, что важно, а что нет, отсеять неудавшиеся фрагменты. Дальше начинается более структурированная работа. И возникает диалог, который мы потом повторяем. То есть из очень свободного обмена репликами по ходу дела рождается структурированное повествование. В результате получается некая смесь — тут и импровизация, и то, что вырастает из нее в процессе разработки, оформления первоначального, спонтанно возникшего материала.

— А бывает так, что у вас не получается? Что в результате диалоги сводятся к тому, что мы называем «вода», пустая болтовня, которая никак не соответствует изначальному замыслу? И если да, то как вы потом находите необходимую структуру?

Андреас Дрезен. Часто у актеров, играющих без четкого сценария, возникает желание очень много говорить. Получаются невообразимо длинные диалоги. Актеры начинают говорить от себя, то, что думают они сами, или то, что,

«Виски с водкой»

«Остановка на перегоне»

по их мнению, должен думать герой. Возникает некий субтекст, который делает историю гораздо менее интересной. Я доверяю своим актерам, но если вдруг вижу, что они уходят в сторону от сюжета, я стараюсь их направить в нужное русло. Если люди постоянно говорят, это выглядит неестественно. И на съемочной площадке я стараюсь сокращать чересчур длинные диалоги. Как правило, мы находим какие-то оптимальные решения. Конечно, не сразу, это может случиться через несколько дней после съемок сцены. Иногда мы прерываем съемки той или иной сцены, чувствуя, что с ней что-то не так, и переходим к другой. Поскольку нас мало, это не составляет никакой экономической проблемы. Мы спокойно можем сказать: «Оставим это, вернемся на то же место через две недели». От этого фильм не станет дороже. Такой метод работы очень удобен, потому что не приходится сомневаться в каждом своем шаге.

— Отсматриваете ли вы сразу отснятый материал? Некоторые режиссеры, например Леос Каракс, принципиально не делают этого.

Андреас Дрезен. Да, конечно, отсматриваю. От этого зависит монтаж. Как правило, я смотрю материал не сразу, спустя какое-то время после съемок. И обычно это не слишком приятный процесс. Все выглядит очень сырым и неприглядным. Так что я постоянно откладываю эту работу. Обычно после первого просмотра я спрашиваю мнение монтажера, я доверяю его оценкам. Он — первый зритель фильма. Иногда ему все нравится, иногда он говорит, что можно было бы что-то сделать иначе. И это сигнал для меня. Я тут же просматриваю эпизод. Иногда понимаю, что придется повторно снять сцену. Обычно я занимаюсь этим в выходные дни. Мне спокойнее смотреть материал в одиночестве. Нельзя сразу смонтировать так, чтобы люди поняли, что именно я хотел сказать, как все это должно выглядеть по замыслу. Так что эти просмотры всегда очень трудный процесс.

— Есть ли у вас вообще понятие «съемочный период»? Придерживаетесь ли вы каких-то временных рамок?

Андреас Дрезен. Да, мы в самом начале обговариваем время, за которое планируем снять фильм. Как правило, нам удается уложить съемочный период в два-три месяца, а то и меньше. Если мы не укладываемся в сроки, мы

снова обсуждаем, когда сможем доснять то, что не успели. Когда команда такая маленькая, все происходит гораздо быстрее и проще. С большой командой часто очень много времени тратится впустую, на какие-то мелкие неурядицы.

— У меня вопрос, связанный с импровизацией. Бывает ли так, что актер переносит своего героя в собственное жизненное пространство? Необходимо ли это? Ему ведь все время приходится находиться на грани фантазии и реальности.

Андреас Дрезен. Обычно в этом нет необходимости. Съемки фильма — это работа. В ней бывают паузы. Есть особые съемочные дни, когда актерам приходится особенно сильно концентрироваться. И в перерывах между трудными сценами я стараюсь обеспечить им полный покой, тишину. Чтобы исполнитель мог сосредоточиться на ситуации, в которой ему предстоит жить в следующей сцене, не отвлекаясь на посторонние вещи. Иначе это может очень помешать. В принципе, я не против того, чтобы актеры в перерывах веселились и развлекались, потому что это снимает напряжение. Я знаю, что актеры часто приходят на съемочную площадку с массой разных страхов. У меня их тоже много. Моя задача — снять эти страхи, чтобы люди чувствовали себя спокойно, свободно. Отчасти моя работа сродни работе психолога. Иногда я могу с кем-то пошутить, чтобы успокоить, кого-то нужно обнять, как-то подбодрить, помочь. Я должен видеть, что нужно людям на площадке. Например, в день, когда мы снимаем особенно важную, серьезную сцену, я никогда не подхожу к актеру, чтобы сказать ему это. Наоборот, я стараюсь разрядить обстановку, пошутить на этот счет, поиграть с этим, чтобы снять напряжение, сломать первый лед, уладить какие-то мелочи, посмеяться вместе — в общем, привнести в процесс работы легкость. Чтобы никто не тяготился бременем ответственности перед сценой, которую предстоит снять. Я считаю, очень важно поддерживать на площадке атмосферу легкости.

— Вы работаете без сценария, приглашаете неизвестных актеров. Как же продюсеры находят деньги на производство ваших картин?

Андреас Дрезен. Хороший вопрос. Когда десять лет назад мы начинали работать по такому методу, финансирование было большой проблемой: естественно, в Германии очень трудно получить деньги на производство фильма, у которого нет сценария. Но, к счастью, у меня и у моего продюсера были собственные деньги. Предыдущий мой фильм «Ночные тени» получил приз — нам дали 800 тысяч марок на производство следующего фильма. На эти деньги картину не снять, но для старта неплохо. И мы решили сделать то, чего раньше не могли, и таким образом реализовать свою мечту. Мы использовали эти деньги, чтобы сделать фильм без сценария. Для нас тогда это был эксперимент. Удивительно, но получившийся фильм — «Гриль-бар «На полпути» — имел успех и был популярен. Он получил приз на Берлинале, его посмотрели полмиллиона зрителей. После этого многие мои коллеги тоже стали снимать экспериментальное кино: работать с цифровыми камерами, с маленькой съемочной группой. «Гриль-бар...» открыл для меня множество перспектив. Продюсеры и кинокомпании увидели, что возможно снимать хорошие фильмы и без сценария. Это дало нам шанс впоследствии получать деньги на производство наших фильмов. Многие, кто соглашается финансировать кино, сейчас понимают, что такой метод тоже может работать. Мы просто приходили к людям, подробно описывали проект, рассказывали о наших идеях. И, слава богу, нам давали деньги: вот уже два фильма нам удалось так снять.

Алексей Медведев. Я хочу вспомнить свои ощущения от фильма «Гриль-бар «На полпути». Фильм был снят более десяти лет назад. Он был снят на цифровую камеру, а может, и на аналоговую, но изображение мне показалось

очень грубым и сырым, это было настоящее видеоизображение, которое тогда редко возникало в кино. Оно появлялось в работах «Догмы» и тогда все-таки еще резало глаз. В центре фильма Дрезена был любовный треугольник, такая обаятельная трагикомедия. В какой-то момент одна из героинь начинала говорить о себе прямо в камеру — документальный прием, вроде бы не новый, но он был там очень к месту. Женщина, которая работала сторожем на автостоянке, рассказывала, что всю жизнь мечтала стать пилотом. И в этот «документальный» момент видеоизображение, казавшееся поначалу грубым, стало вдруг очень уместным и органичным. Мне показалось, что это вообще чуть ли не первый фильм, в котором такая физиологическая, сырая природа видеоизображения обрела свое эстетическое измерение и стала оправданной. Я хотел попросить вас, Андреас, прокомментировать этот момент. И еще хотел спросить, не возникало ли у вас желания все-таки обратиться к 35-*мм* пленке.

Андреас Дрезен. Меня не так уж сильно интересует техника. Я больше интересуюсь людьми и их историями. Естественно, техника помогает мне в работе. Я понимаю, что красивая картинка — это тоже выразительное средство. Но мне важно, чтобы зритель, сидя в зале, восхищался не изощренностью или просто красотой изображения. В первую очередь техника должна раскрывать зрителю историю. Поэтому мы начали использовать маленькую цифровую камеру, с которой не было никаких проблем. На тот момент у нас и не было иного выхода, не было денег на дорогую технику. К тому же маленькая камера помогала актерам чувствовать себя свободнее. В остальном мы шли на компромиссы. Иногда мне хотелось, чтобы она меньше тряслась, хотя, с другой стороны, фильм выглядит более аутентичным именно с таким «дрожащим» изображением. Сейчас многие режиссеры злоупотребляют таким изображением; все же иногда стоит использовать и штатив. Мне не хотелось мучить зрителя, я просто хотел рассказать историю, и камера в этом деле — мой помощник. Я совершенно не сентиментален и не ностальгирую по 35-*мм* пленке. Я считаю, что «цифра» дает множество преимуществ. Меня часто радует, когда я вижу, что сцена выглядит на экране именно так, как мы ее задумывали. Мне иногда тоже нравятся царапины и какие-то потрескивания в старых фильмах. Но надо понимать, что когда они снимались, изображение было довольно чистым, никто этих эффектов «старости» не замечал. Тогда ведь эти фильмы были новыми. Мне кажется, маленькие цифровые камеры, которые существуют сейчас, невероятно удобны и помогают режиссерам: человек может за совсем небольшие деньги снять фильм. Молодые люди могут купить такую камеру и с ее помощью рассказать какую-то свою историю. Это демократия. Можно снимать без специального освещения, и все выглядит нормально, по крайней мере, этого достаточно, чтобы рассказать историю. И это чудесно.

Материал подготовила Елена Паисова

Плакат к фильму «Катынь», режиссер Анджей Вайда

АДАМ КРУК

Потерянная декада?

Несмотря на категоричность такой классификации, историю кино принято делить на декады. Какими на этом фоне предстают нулевые годы? Прошло еще слишком мало времени, чтобы осмыслить их без эмоций, назвать скрытые шедевры и яснее увидеть польские фильмы, которые пропустила текущая критика. Тем не менее можно поставить предварительный диагноз, и он, увы, не будет утешительным. Нулевые годы представляются (за некоторыми исключениями) отчаянными попытками выйти из тупика. Оздоровить польскую кинематографию чаще всего стремились не благодаря поиску собственных, оригинальных тем, сюжетов и средств выразительности, а повторяя проверенные прошлым формулы. Либо более или менее удачно пересаживая западные модели на польскую почву. То же самое, впрочем, можно сказать об отражающейся в зеркале национальной кинематографии общественно-политической ситуации, которую характеризовало, с одной стороны, наверстывание культурного отставания (определенные темы ведь не могли появиться в условиях Польской Народной Республики), а с другой — полоноцентризм, копание в собственном национальном прошлом, недостаток смелости для создания своеобразных и более универсальных произведений.

Польша европейская?

1 мая 2004 года Польша вошла в состав Европейского союза. Через год, 2 апреля 2005 года, умер папа римский Иоанн Павел II, что вызвало в стране национально-религиозный подъем. В 2005 году появился Польский институт киноискусства (PISF). Он должен был исправить критическую ситуацию, сложившуюся в польской кинематографии. Эти события оказались ключевыми для польского кино прошедшего десятилетия.

Польский институт киноискусства изменил всю систему финансирования, чего требовали многие режиссеры и деятели культуры, а польская «европейскость», склоняемая на все лады, стала одной из важнейших тем (скорее устремлений) в кино. Она влияла на многие произведения, создававшиеся в стране, которая, с одной стороны, претендовала на место в культурном пространстве «старой Европы», а с другой — боролась со значимым и устойчивым комплексом пребывания на восточной стороне мира, разделенного «железным занавесом». Этот свой комплекс поляки компенсировали либо католической демонстративностью, гордо именуя себя оплотом христианства, либо поверхностной имитацией формул, опробованных на Западе, подвергаясь своего рода добровольной колонизации. Желание подражать «другой» Европе или досоциалистической Польше в определенной степени затормозило появление значимых фильмов.

В то же время польский театр (достаточно назвать хотя бы спектакли Кшиштофа Варликовского, Гжегожа Яжины, Кристиана Люпы), литература (новояз Дороты Масловской, гейский дискурс Михала Витковского, любовь к провинции Анджея Стасюка) и визуальные искусства (так называемое польское критическое искусство) находились в отличной форме и смогли передать шизофренический дух молодого польского капитализма, породившего в обществе состояние напряженности и тоски. Художники, работающие в других видах искусства, смогли также выработать особый новый язык, чтобы рассказать об этой новой реальности. Кино же перед такой проблематикой пасовало, часто оказывалось беспомощным, бессильным, а его качество — убогим.

Если взглянуть на темы, к которым в нулевые годы тяготели польские политические дискуссии, то выяснится: в то время как литература, визуальные искусства и театр заняли прогрессивные позиции, польское кино, если вообще пыталось соотносить себя с новой действительностью, а не скрываться в эскапистских образах, скорее высказывало более ли менее консервативные опасения. Выражало их при помощи исчерпанных выразительных средств. Это отчасти было связано с консерватизмом польской политической элиты, от которой — через систему финансирования — режиссеры в меньшей или большей степени, но намного сильнее, чем в Западной Европе, зависели. Польша в те годы занималась довольно гротескными попытками «наставления на путь истинный» испорченной Европы — как в сфере политической[1], так и культурной. Достаточно вспомнить сиквелы фильма «У Христа за пазухой» Яцека Бромского, с 1996 года возглавляющего Союз кинематографистов Польши. Такой консерватизм проявлялся не только в сюжетном уровне фильмов нулевых годов, но также в их формальном анахронизме.

Эва Мазерская писала недавно в статье «Побег от политики? Польское кино после коммунизма», обнажающей женоненавистнический и эскапистский характер кинематографии двух предыдущих десятилетий, что «консерватизм формы выражается также в привязке к проверенной модели, ставке на профессионализм, правильность, на то, что проверено и у себя, и во всем мире, а не на оригинальность. Может даже сложиться впечатление, что многие польские режиссеры по-прежнему пережевывают «Догму» фон Триера, в то время как он сам за это время опробовал как минимум пять других стилей». Пытаясь сокращать отставание от Запада, польское кино просто копировало выработанные там формулы. И речь не только о популярных у нас перепевах «Догмы», но также о довольно схематичных ромкомах и вульгарных комедиях. Некоторые из них («Я вам покажу!», 2006, «Не ври, любимый», 2008, «Торт», 2010) пользовались значительным коммерческим успехом — то ли угождая примитивным вкусам, то ли обозначив результат их последовательной деградации. Более того, польское кино было еще и оппортунистическим — Себастьян Ягельский писал, что после смены политической системы режиссеры «пробовали скорее повторить проверенные когда-либо темы и формальные приемы, не мороча себе голову их модернизацией. Возникла волна дорогих экранизаций произведений школьной программы».

Эту тенденцию 90-х годов режиссеры продолжали и в следующее десятилетие — очевидно, с мыслью о доходах, которые не приносят билеты, покупаемые школьными экскурсиями. Так появлялись порой созданные превосходными режиссерами адаптации произведений таких актуальных авторов, как Генрик Сенкевич (Quo Vadis Ежи Кавалеровича и «В пустыне и пуще» Гэвина Худа) или Александр Фредро («Месть» Анджея Вайды и «Девичьи обеты» Филипа Байона). Специалист по экранизациям Ежи Гофман в 2003 году обратил-

[1] Символом этого стал отказ Польши от подписания Хартии Европейского союза по правам человека, защищающей права всех граждан ЕС, в том числе рабочих, пожилых людей, негетеронормативных. Приводились гомофобные аргументы, что это может послужить поводом к легализации в Польше однополых браков. До сегодняшнего дня хартия не подписана польскими властями, отказывающими своим гражданам в достоинстве.

ся даже к «Старому преданию» Юзефа Игнация Крашевского, напоминающему о польских мифах еще языческих времен. Кинокритик Малгожата Садовская едко назвала свою рецензию на фильм Гофмана «Старая плесень», которой, по ее мнению, обросла большая часть кинопродукции в нулевые годы.

Сакро-кино

Помимо экранизаций оппортунизм польского кино выражался и в массовом производстве калек телевизионных передач — как правило, показываемых по каналу TVN. Актеры, игравшие в сериалах этого канала, пополняли исполнительский состав популярных плагиатов американских ромкомов и пошловатых комедий — на экран тогда переносили целые истории. В начале нулевых поляки пытались воспользоваться популярностью «Большого Брата» («Гульчас, а как думаешь...» и «Иииреек!!! Космическая номинация» Ежи Грузы). В конце десятилетия золотой жилой оказались господствовавшие на польском телевидении танцевальные передачи. Основанный на этом рецепте фильм «Люби и танцуй» Брюса Паррамора был самым популярным польским фильмом 2009 года.

«Судебный исполнитель», режиссер Феликс Фальк

В то же время в более серьезный кинематограф «пришла пора на добавку» в «кино морального беспокойства», за что, естественно, взялись его прошлые светила — Кшиштоф Занусси и Феликс Фальк. И «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем», и «Судебный исполнитель» дали нам понять только то, что выработанные «моральным беспокойством» повествовательные схемы, сюжетные и формальные решения для современного кино уже мертвы» (Себастьян Ягельский). У немногих среди тех режис-

«Попелушко. Свобода внутри нас», режиссер Рафал Вечиньский

серов, которых можно назвать авторами, нулевые были по-настоящему художественно удачными — за исключением, пожалуй, Марека Котерского, Кшиштофа Краузе, Войцеха Смажовского и нескольких польских женщин-режиссеров.

Надо упомянуть актуализацию новых феноменов — таких, как поворот к религиозности, начавшийся после падения коммунизма во всей Восточной Европе, но в Польше особенно, а также из-за понтификата Кароля Войтылы. Однако и здесь вместо того, чтобы взглянуть на это явление либо критично, либо серьезно и глубоко, режиссеры удовлетворились доходами, которые давали билеты, покупаемые экскурсионными группами — на этот раз не школьными, а приходскими. Вне зависимости от того, было такое кино искренним или циничным, оно, безусловно, отвечало потребностям массового зрителя. Но ни о художественных, ни об интеллектуальных достоинствах и речи быть не могло.

«Святой бизнес», режиссер Мацей Войтышко

Польское сакральное кино обладало, скорее, пропагандистским измерением. Если общественные дискуссии в стране касались проблемы содержания уроков религии в школах, легализации гомосексуальных браков или абортов[2], то в кино распространялся образ поляков, единодушно объединенных культом креста и польского папы римского, после смерти которого началась особенно широкая эксплуатация религиозно-патриотических чувств. На экранах появлялись все новые и новые биографии Кароля Войтылы, среди которых наибольший фурор произвели «Кароль. Человек, ставший папой римским» (2005)

[2] Здесь стоит напомнить, что с 90-х годов, когда католический костел путем брутального лоббирования начал узаконивать свое влияние, в Польше действует наиболее рестрикционный закон против абортов в Европе, который в кругах власти цинично называют компромиссом (sic!).

«Сердце на ладони», режиссер Кшиштоф Занусси

и «Кароль, папа римский, оставшийся человеком» (2006) Джакомо Баттиато. За ними последовали «Папа Иоанн Павел II» (2006) Джона Кента Харрисона, «Свидетельство» (2008) Павла Питеры и «Иоанн Павел II: Я искал вас» (2011) Ярослава Шмидта.

На волне популярности картин о папе римском был снят фильм о ксёндзе Ежи Попелушко — «Попелушко. Свобода внутри нас» Рафала Вечиньского, рассказывающий о капеллане варшавского отделения «Солидарности», убитом агентами службы безопасности в 1984 году. Картина

«Катынь», режиссер Анджей Вайда

в 2009 году имела крупнейший кассовый успех после «Люби и танцуй». Тем не менее выведенные на знаменах слова «Бог, Честь, Родина» звучали достаточно фальшиво. В это течение пытались также вписаться режиссеры, снимавшие сакральное кино менее очевидным образом: Анджей Северин в неудачном фильме «Кто никогда не жил» (2006), неустанно подчеркивающий свое католическое кредо Кшиштоф Занусси в ироничном, но не получившемся «Сердце на ладони» (2008) или Мацей Шлесицкий в фильме «Три минуты. 21:37» (2010). Во многом спекулирующие на религиозных порывах народа, часто игнорируемые кинокритикой, картины на сакральные темы стали одним из важнейших явлений в польском кино нулевых, причем в разных жанрах. В 2010 году вышла комедия Мацея Войтышко «Святой бизнес», где сыграли исполнители ролей Войтылы и Попелушко (Петр Адамчик и Адам Воронович соответственно). При этом знаменательно, что она тем не менее не повторила финансового успеха фильмов, к которым отсылала.

Не только мужской героизм

Символический конец первой декады нового века обозначила смоленская катастрофа 10 апреля 2010 года, которая, так же как в случае смерти Иоанна Павла II, была расценена кинематографистами скорее как шанс привлечь в кинотеатры зрителей, коллективно переживающих траур, нежели явление, которое нужно подвергнуть глубокому анализу («Прямо с неба» Петра Матвейчика; фильм на эту тему готовит также Антони Краузе). После этой катастрофы история стала частью политической игры (в частности, теории заговора), усиливая разделение польского общества на два враждующих лагеря.

Идеологический подход к истории, эхом отзывающийся после смоленской катастрофы, и раньше был уделом кино. В 2005 году, когда выборы вы-

играла правая партия братьев Качиньских «Право и справедливость», была провозглашена программа так называемый исторической политики, одним из орудий которой должно было стать кино. Диктат истории не утратил силу даже после поражения ПС в 2007 году[9]. Нынешний министр культуры и национального наследия Богдан Здроевский предоставляет Польскому институту киноискусства специальную дотацию на исторические фильмы. Поэтому в одном только 2010 году мы могли видеть фильмы о второй мировой войне — это «Йоанна» Феликса Фалька и «Венеция» Яна Якуба Кольского, «Розочка» Яна Кидавы-Блоньского, действие которой происходит во время антисемитской и антиинтеллигентской кампании 60-х годов, плюс образы 80-х — «Завербованная любовь» Тадеуша Круля и «Все, что люблю» Яцека Борцуха. А год спустя — «Черный четверг» Антони Краузе и «80 миллионов» Вальдемара Кшистека, «Варшавская битва 1920 года», «В темноте» Агнешки Холланд и «Даас» Адриана Панека. При этом выдающийся польский историк Януш Тазбир как-то сказал, что здоровые общества не интересуются историей.

«Розочка», режиссер Ян Кидава-Блоньский

Значительную часть польского сакро-кино также можно отнести к разряду исторического кинематографа, что тем самым указывает на его слабую сторону: вместо того чтобы побуждать к дискуссии и пересматривать мифы, оно укрепляет доминирующий нарратив. Превалирует героическая оптика с некритичным повествованием о безупречных поляках, которые пострадали от немцев (сериал «Время чести») или коммунистов, предстающих в этой оптике «предателями нации» («Генерал Нил» Рышарда Бугайского). Примером укрепления анахроничных национальных мифов стала «Варшавская битва 1920 года» Ежи Гофмана, пытающаяся отыграть польско-русские антагонизмы прошлого и возводящая традиционный польский антикоммунизм (в действительности часто сочетающийся с национализмом и антисемитизмом) в ранг добродетели. Однако в последние годы появилось место для более сложных конструкций. Новым языком об истории заговорили Борис Лянкош («Реверс», 2009), Бартош Конопка («Кролик по-берлински», 2009) и, наконец, Войцех

[9] Он невероятно силен не только в правом крыле, но также в центре. Стоит обратить внимание, что и нынешний премьер, и президент, и главный редактор крупнейшей польской газеты «Газета Выборча» — историки по образованию.

Смажовский. На примере «Розы» Смажовского можно увидеть, что, с одной стороны, в его фильмах присутствуют открыто архипольские мотивы (такие, как пан Тадеуш, возвращающийся в усадьбу, — поляк-шляхтич, страдающий от немцев, русских и коммунистов). С другой стороны, режиссер старается предоставить место другим историям, показывая трагедию мазуров или малый польский ад, терзаемый алкоголизмом, недоверчивостью, ловкачеством.

«Реверс», режиссер Борис Лянкош

Одним из наиболее частых сюжетов прошедшего десятилетия стала деятельность спецслужб и агентуры времен ПНР. Эта тема, все еще актуальная для польской политики, обрела на экране как минимум две интересные интерпретации — в удачной мелодраме Блоньского «Розочка»[4] и прославленной «Царапине» (2008) Михала Росы, а также в «Кроте» (2011) Рафаэля Левандовского и «Завербованной любви». В последние годы возникли новые тенденции — *her*-стории[5], где локальные, будничные проблемы женщин, ввергнутых в пучину истории, становятся важнее крупных национальных идеологем. Произошел отход от затертой традиции отождествления Польши с доблестным солдатом, уланом, рыцарем, защищающим польскость, в пользу перспективы менее героической, но более личной, обогащающей столь неполный постромантический образ бряцания оружием. И «Йоанна» Фалька, отсылающая к «Страстям Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера (сцена бритья головы, мартирология женской *virtus*), и «Венеция» Кольского, а в известной степени даже «Катынь» Вайды — фильм, важный не только для поколения режиссера, — делали упор на женское восприятие истории. Тем не менее эти фильмы по-прежнему пребывали в той оптике, которая заставляла смотреть на поляка как на жертву истории.

Секс-миссия

Женщины-режиссеры не только выразительнее мужчин представляли польскую судьбу на экране, но все отчетливее в кино стал слышен их собственный художественный голос. В нулевые годы они часто снимали более интересно

[4] Как и «Малая Москва» (2008) Вальдемара Кшистека, она не была принята польской кинокритикой, по мнению которой мелодрама не является серьезным жанром.

[5] Основанный на игре слов (*history* — *herstory*: *его* — *ее* история) неологизм 60-х, обозначающий историю, написанную от лица женщины, часто с феминистской точки зрения. — *Прим. переводчика.*

и независимо, чем старшие и младшие, менее или более титулованные мужчины, традиционно стоящие у руля польской кинематографии. Это было удачное время для Дороты Кендзежавской — режиссера, последовательно выстраивающего свой стиль без уступок в пользу воображаемых ожиданий зрителя. В 2005 году она сняла фильм «Я есть», два года спустя — «Пора умирать» и наконец очаровательную картину «Завтра будет лучше» (2011) — совершенно разные, отмеченные ее авторским стилем работы. Нулевые годы также прошли под знаком сильных женских дебютов. Свои премьерные произведения представили Магдалена Пекож («Шрамы», 2004), Анна Ядовская и Эва Станкевич («Прикоснись ко мне», 2004), Кася Адамик («Стадион бездомных», 2008). Однако самого очевидного успеха добилась Малгожата Шумовская, которая дебютировала в 2001 году «Счастливым человеком», а в великолепных «33 сценах из жизни»[6] (2008) показала различные способы переживания траура. В 2012-м она сняла «Откровения» с Жюльет Бинош, отобранные на Берлинале. Шумовская интереснее всех представила очень женские и при этом совершенно универсальные истории, рассказав их голосом смелым, индивидуальным и небанальным.

В польской общественной жизни тоже происходили перемены. Возрастала сила феминистского движения, успех имел Конгресс женщин, начались серьезные дискуссии о паритете в избирательных бюллетенях. В кинематографическом мире авторитетом стала Агнешка Холланд, которая, работая в США и Польше, активно комментировала в прессе и на телевидении (сериал «Команда») современные польские проблемы. Изабелла Цивиньская в «Любовниках из Мароны» (по рассказу Ярослава Ивашкевича) смело показала гомосексуальные отношения, слишком долго замалчивавшиеся в польской культуре. Сама эта ситуация, ее осмысление и оценка обществом начали решительно меняться. К сожалению, гендерные проблемы медленнее проникали в кино, нежели в более бесстрашные виды искусства: литературу (Михал Витковский, Изабелла Филипяк, Бартош Журавецкий и Мариан Панковский), театр (Варликовский, Яжина, Лысак), визуальные виды творчества (Кароль Радзишевский, Дорота Незнальская, Катажина Козыра). После падения коммунистического режима, который был, как известно, гомофобным и считал права геев[7] опасной буржуазной выдумкой или девиацией, былой статус-кво начали защищать католики.

Несколько смелее проблемы сексуальности показывал в своих фильмах Лукаш Барчик, более откровенной здесь была польская документалистика («Homo.pl», «Каминг-аут по-польски») и, конечно, независимое кино (Homo father Петра Матвейчика). Образ гея, как, впрочем, и женщины, обычно включает в себя функцию соблазнения или поддержки мужчины. Поэтому считается неподходящим для серьезной идентификации. Геев показывали в основном с гомофобной позиции, в частности в «Сердце на ладони» Кшиштофа Занусси[8]. Их жизнь изображалась как пытка неудовлетворенности («Эгоисты», 2000, Мариуша Трелиньского), сквозь призму проституции («Свинки», 2009, Роберта Глиньского) или как повод для шуток (комедии «Лейдис» и «Идеальный парень для моей девушки» Томаша Конецкого). Гей (причем не какой-нибудь, а великий поэт Мирон Бялошевский) стал главным героем Анджея Бараньского в картине «Несколько человек, немного времени» (2005).

---

[6] Именно «33 сцены из жизни» наряду с «Днем психа» (2002) Марека Котерского, «Площадью Спасителя» (2006) Кшиштофа и Йоанны Краузе и «Плохим домом» (2009) Смажовского я бы назвал важнейшими фильмами нулевых.

[7] В Польше, как и во всем восточном блоке, не было второй волны феминизма. Лозунги вроде «Девушки, на трактор!» остались на плакатах, в то время как у власти по-прежнему находились мужчины.

[8] Фильмы режиссера часто характеризуются и гомофобией (например: «Распутное очарование», 1996), и гомоэротикой (достаточно вспомнить классические «Защитные цвета», 1976). См.: S a d o w s k a M., Ż u r a w i e c k i B. Barwy ochronne czyli kino seksualnego niepokoju. — Dialog, 2004, # 6.

«Завтра будет лучше», режиссер Дорота Кендзежавская

Польское кино по-прежнему маскировало реальное расслоение общества, делая вид, что все в стране только и делают, что плачут по папе римскому и тяжелой польской истории.

В конце нулевых смута в польском кино достигла апогея. Надежды, возлагавшиеся на дебютантов (Славомир Фабицкий, Магдалена Пекож, Петр Тшаскальский), оказались в значительной мере обманутыми. В результате от отечественного кино отворачивался не только массовый, но прежде всего обладающий более утонченными запросами зритель. В 2008 году порог в миллион купленных билетов преодолели всего три польских фильма, два из которых — пустые комедии «Дамочки» и «Не ври, милый» Петра Вересьняка, а третий — документальный фильм о папе римском Иоанне Павле II «Свидетельство» Павла Питеры — классический пример сакро-кино. В 2009 году этот порог преодолел только один фильм — «Девичьи обеты» Филипа Байона, — сочетающий в себе экранизацию произведения школьной программы с участием телевизионных звезд, в 2010-м — «Люби и танцуй», фильм, спекулирующий на популярности танцевальных программ, и «Попелушко. Свобода внутри нас», посещаемость которого обеспечивали ксендзы и преподаватели закона Божьего. Казалось, что обнищание Десятой музы достигло дна. И тогда что-то дрогнуло, изменилось, все же переломилось.

Сигналом перемен стало получение Ежи Сколимовским одного из главных призов на Венецианском фестивале (2010). Его «Необходимое убийство» — по-иному, чем, скажем, последние фильмы мэтра Вайды, — смело обратилось к современности. Это подтвердила в 2012 году номинация на «Оскар» фильма Агнешки Холланд «В темноте». В 2011 году директором Фестиваля польских фильмов в Гдыне — важнейшего для профессиональной среды события года — стал Михал Хачиньский, осуществивший полную перестройку программ, строгую селекцию и сделавший ставку на качество, а не на количество отобранных работ. Необходимость изменений давала о себе знать и в появлении разнообразных проектов по обновлению польского киноискусства. В 2010 году была создана научно-исследовательская группа (*think tank*) Restart, которая предлагала преодоление гегемонии режиссеров, их стимули-

рование на отважную дискуссию с современностью. Изменилось кое-что и в рейтингах. В 2011 году среди семи фильмов, достигших миллионного порога, оказалось уже три польских: наряду с очередной глуповатой комедией Петра Вересьняка «Ох, Кароль—2» и ужасной «Варшавской битвой 1920 года» весьма приличная романтическая комедия «Письма Деду Морозу» Мити Окорна, а близко к миллиону подошли отличный дебют Яна Комасы «Зал самоубийц», смело использующий гомоэротику и новаторски представляющий современное сетевое общество, а также лента «Бабы какие-то другие» Марека Котерского, всю жизнь снимающего авторское кино. По данным Польского института киноискусства, в 2012 году больше миллиона человек посмотрели два фильма — «В темноте» Агнешки Холланд и «Ты бог» Лешека Давида. Оба — художественно удачные произведения, совсем не коробящие интеллигентного зрителя. Первый спорит с устойчивой парадигмой исторического кино, показывая пролетарского героя как символ польскости (в то время как поляки любят ложно думать о себе как о нации «панов» — «все мы из шляхты»). А второй возвращает нас в 1990-е годы, времена трансформации режима, и смотрит на них критически, что само по себе оригинально для польского кино, в целом безоговорочно влюбленного в капитализм[9].

Если значительная часть польской кинопродукции после 2000 года оказывалась достаточно оппортунистической — как в социальном, так и в стилистическом планах, — можем ли мы говорить о нулевых годах как о потерянном десятилетии? Хочется надеяться, что нет. Возникновение Польского института киноискусства, растущая уверенность в себе самих поляков, что необязательно должно сочетаться с благосостоянием, хотя часто бывает именно так, подготовили почву для рождения действительно нового кино, в меньшей степени нагруженного обращением в прошлое, различными комплексами и подражанием, не столь засматривающегося на деньги.

Может быть, именно это рождение мы сейчас наблюдаем? Популярность таких фильмов, как «Ки» Лешека Давида, зрелый портрет современной Польши, «Ты бог» того же режиссера или «Зал самоубийц» Комасы, заставляет оптимистичнее смотреть в новое десятилетие. Неужели режиссеры перестали бояться говорить о том, что их касается и волнует? Малгожата Шумовская скоро закончит фильм о ксёндзе-гее. Кино сакральных тем дождалось своих пародий, а исторический кинематограф благодаря компрометации «Варшавской битвы 1920 года» и высмеиванию «Битвы под Веной» Ренцо Мартинелли сворачивает в другую сторону (лучший пример этого — «Даас» Адриана Панека). Позорный финансовый провал фильма Лукаша Карвовского «Похмелье Вава» (2012), вдохновленного американским хитом «Мальчишник в Вегасе», может означать, что польские зрители устали от постоянного подражания. Появляется все больше копродукций, позволяющих выйти из замкнутого круга национальной кинематографии, воспринимающейся все более анахроничной в глобализирующемся мире.

Может быть, важнейшей заслугой нулевых является урок, который они преподали нынешнему десятилетию? Главное, чтобы мы этот урок выучили и сделали выводы.

Варшава

Перевод с польского Дениса Вирена

[9] Эва Мазерская писала, что «скрытую пропаганду капитализма, осуществляемую в польском кино, так же как неприязнь к провинции и женщинам, можно объяснить непреходящей реакцией на времена реального социализма».

АНДЖЕЙ ПИТРУС

Старое и новое

«Пан Тадеуш», режиссер Анджей Вайда

1989 год навсегда останется переломной датой в истории польского кино. Кинематографисты неожиданно обрели свободу высказывания. Впрочем, новая политическая ситуация принесла также и проблемы, с которыми раньше художникам сталкиваться не приходилось. Изменилась экономическая ситуация в польском кино, которое должно было стать индустрией. Но дело было не только в этом: отсутствие цензуры стало для многих кинематографистов не столько освобождением, сколько вызовом. Распространенному прежде эзопову языку, позволявшему режиссерам успешно взаимодействовать со зрителем, пришлось уступить место новым формам высказывания. Зрители хотели нового кино, которое бы открыто рассчиталось с прошлым, но в то же время отреагировало на меняющуюся действительность, являясь при этом развлечением высокого класса.

До 80-х годов польская кинематография не подчинялась законам рынка. Финансирование кинопроизводства никоим образом не было связано с прокатом. Внезапно эта ситуация переломилась. Расходы на съемки резко возросли, а зрители не были склонны платить за билеты в несколько раз больше, чем раньше. Поэтому даже популярные хиты не окупали производственных трат.

Важные перемены в кино свободной Польши принесла смена поколений: в 90-е годы появилось много режиссеров, сформировавших образ нашей кинематографии. Это, впрочем, не означает, что великие замолчали.

Наверное, самая большая ответственность легла на Анджея Вайду — художника, принимавшего участие в осмыслении всех важных этапов развития послевоенной Польши. Парадоксальным образом этот режиссер не сразу обрел новый голос. Его первые фильмы, снятые после падения коммунизма, стилистически и тематически принадлежали к «польской школе». К со-

жалению, ни «Корчак» (1990), ни «Кольцо с орлом в короне» (1992) или «Страстная неделя» (1995), напрямую продолжавшие темы, которые волновали Вайду в 1950—1960-е годы, не имели успеха. А «Барышня Никто» (1996), обращенная, казалось бы, к молодому зрителю, стала доказательством того, что выдающемуся режиссеру не удалось не только вернуться к прошлому, заинтересовав зрителя, но и ухватить главные черты современности. К счастью,

«Аир», режиссер Анджей Вайда

в фильме «Пан Тадеуш» (1999) Вайда обрел былую форму. Автор «Пепла и алмаза» добился художественного и коммерческого успеха, а несколько лет спустя представил два блестящих произведения: «Катынь» (2007), где взвешенно и глубоко рассчитался с драматическим эпизодом польско-российских отношений, и камерный «Аир» (2009) — оригинальную экранизацию рассказа Ярослава Ивашкевича, в которую включил реальный опыт Кристины Янды, играющей главную роль.

Работы Вайды после 1989 года в известном смысле обозначили два важнейших направления в современном польском кино. Оказалось, что и молодые кинематографисты не меньше, чем он, интересуются прошлым, реинтерпретируя историю, видя в этом также и способ отрефлексировать формирующуюся на их глазах реальность.

Расчеты с социалистической Польшей стали актуальным мотивом для многих режиссеров. Они давали возможность не только осмыслить запрещенную прежде тему, но и представить ее в современной кинематографической стилистике. Среди наиболее интересных фильмов, несомненно, стоит назвать «Побег из кинотеатра «Свобода» (1990) Войцеха Марчевского, который раньше уже обращался к теме сталинизма. Снятый после почти десятилетнего перерыва (его «Озноб» был сделан в 1981 году), этот фильм рассказывает о цензоре. Средствами фантастического реализма автор демонстрирует механизмы функционирования польской кинематографии, неотделимой тогда от идеологической системы. Не менее амбициозным проектом стал «Случай Пекосиньского» (1993) Гжегожа Круликевича — бесспорно, одно из самых оригинальных произведений, созданных в Польше за последние двадцать лет. Режиссер объединил здесь элементы игрового кино, документального, эссеистики и своеобразной психодрамы, а героем сделал незаурядную личность, реального персонажа. Бронислав Пекосиньский — гениальный шахматист-самоучка, алкоголик, употреблявший даже денатурат, высоко взлетевший,

ставший чемпионом, а затем спившийся и потерявший себя, стал в фильме своего рода метафорой противоречивой и непростой послевоенной истории Польши.

Сложный замысел, выбор реального Бронека Пекосиньского на главную роль — непрофессиональный артист сыграл себя в разном возрасте — вызвали бурную полемику, полярные эмоции и неоднозначные оценки. Однако

«Побег из кинотеатра «Свобода», режиссер Войцех Марчевский

фильм не только получил «Золотых львов» на фестивале в Гдыне, но и по праву снискал славу едва ли не самого заметного произведения польского кино 90-х.

Потребность взглянуть в прошлое не отменила, а, напротив, подчеркнула актуальность современной проблематики. Меняющееся настоящее требовало честного, художественного отражения, смелого и трезвого авторского взгляда. Не все в новой реальности было до конца понятно. Смена строя принесла, конечно же, надежды, но и разочарований было немало. Удивительно, что художником, которому удалось ответить на ожидания зрителей, был режиссер, снимавший коммерческие, а не авторские фильмы.

Владислава Пасиковского считали в первой половине 90-х надеждой польского кинематографа. Его фильмы вполне умело отрабатывали модели американских боевиков. Однако выразительные герои его криминальных драм, сыгранные замечательными артистами, были важнее эффектных сцен.

В карьере Владислава Пасиковского я бы выделил два первых фильма — «Кролль» (1991) и «Псы» (1992). Они основаны на похожих схемах: злободневные истории разыграны в чисто жанровом ключе. Действие первой картины происходит в среде военных и касается так называемой проблемы «волны», что чрезвычайно волновало польскую молодежь, рассчитывавшую, что после краха коммунистического режима в Польше будет отменена всеобщая воинская обязанность. Вторая лента показывает мир бывших сотрудников госбезопасности, которые стали полицейскими. Пасиковский вновь задел нерв широко обсуждавшейся тогда в стране проблемы: как после смены режима реорганизовать службы, без которых государство не может нормально функционировать?

Вызовы времени вдохновили и других режиссеров. Многие из них, как Пасиковский, пытались использовать схемы коммерческого кино, не утрачивая при этом способности неповерхностного осмысления новой действитель-

«Четыре ночи с Анной», режиссер Ежи Сколимовский

ности. Одним из самых интересных режиссеров этого круга стал Кшиштоф Краузе — автор нескольких впечатляющих фильмов, показавших меняющуюся реальность новой Польши. Его «Уличные игры» (1996) были пронизаны новым взглядом на прошлое: действие картины разворачивалось в современных реалиях, но фоном конфликта становилась смерть Станислава Пыяса — убитого в конце 70-х студента Ягеллонского университета — участника политической оппозиции. Следующие фильмы были сделаны исключительно в осознании того, что принято называть «здесь и сейчас». «Долг» (1999), основанный на реальных фактах, имевший художественный и кассовый успех, рассказывал историю про двух молодых бизнесменов, которые пали жертвами жестокого мошенника и, разуверившись в том, что органы правосудия, полиции смогут им помочь, стали убийцами. Пронзительная «Площадь Спасителя» (2006), снятая Краузе вместе с женой Йоанной Кос-Краузе, показывала распад супружеской пары, вызванный, среди прочего, незначительными лишь на первый взгляд, будничными социальными проблемами.

Неожиданный успех ждал и картину Роберта Глиньского «Привет, Терезка!» (2001). Этот скромный, снятый на черно-белую пленку фильм не только собрал важнейшие призы на фестивале в Гдыне, но и привлек в кинотеатры массового зрителя. Главная героиня — подросток из неблагополучной семьи — мечтает любой ценой вырваться из своего круга в жизнь, полную блеска, — стать дизайнером одежды. Девушку насилует ее ровесник — парень из «хорошей семьи», и она в состоянии аффекта совершает убийство. Роль Терезки с необыкновенной силой сыграла Александра Гетнер, непрофессиональная актриса, создавшая в известной степени автобиографический образ. С детства Гетнер была не в ладах с законом. Участие в проекте Роберта Глиньского должно было стать для нее своего рода терапией и ознаменовать начало новой жизни. К сожалению, несмотря на огромный успех, выпавший на долю талантливой дебютантки, включая приз Чикагского фестиваля, ее судьба не изменилась. После премьеры «Терезки» Александра Гетнер несколько раз попадала в исправительную колонию и в конце концов была арестована за вооруженное нападение и хранение наркотиков.

Дебют Славомира Фабицкого «Мужское дело» (2001) с выдающейся операторской работой Богумила Годфрейова — всего лишь студенческая короткометражка. Но он несомненно стал одним из важнейших польских кинопроизведений начала XXI века. Неброская картина, повествующая о драматичной судьбе парня, отвергнутого отцом-алкоголиком и унижаемого учителем

физкультуры, произвела сенсацию. Впервые в истории послевоенной польской кинематографии короткометражный фильм попал в коммерческий прокат, в том числе в многозальных кинотеатрах. Важно, что его показывали не в качестве дополнения к полному метру, а на самостоятельных сеансах. Зрители охотно покупали билеты, чтобы в течение каких-то двадцати с небольшим минут смотреть черно-белый фильм — историю о парне, безуспешно ищущем любви и понимания. Короткометражка Фабицкого, проникнутая сильными эмоциями, но в то же время лишенная какого бы то ни было мелодраматизма, получила номинацию на «Оскар» в категории «Короткометражный игровой фильм».

Несколько иначе новую польскую действительность представил Марек Котерский. «Привет, Терезка!» и «Мужское дело» — фильмы, снятые с серьезной интонацией, в реалистической манере. А герой фильма «День психа» (2002) — фигура гротескная и в то же время трагическая. К слову, реальный Мяучиньский появился на экране не впервые — Марек Котерский уже рассказывал о своем *alter ego* в ранних фильмах, начиная с середины 80-х. В исполнении разных актеров Мяучиньский менял свою экранную индивидуальность, чтобы в «усыпанном» призами фильме 2002 года стать фрустрированным учителем польского языка. «День психа» утонченно сочетает чувствительность и грубость, юмор и трагизм. Этот фильм, с одной стороны, фиксирует сознание польской интеллигенции на пороге нового века, с другой — ставит диагноз всей польской элите. К образу Мяучиньского Марек Котерский вернулся и в великолепной ленте «Все мы Христы» (2006), отважно вскрывающей глубоко запрятанную правду о человеке. Режиссер сосредоточился на трудных отношениях с собственным сыном, отношениях, которые с необычайным трудом выстраиваются алкоголиком-отцом и Котерским-младшим, страдающим от наркотической зависимости.

Точный образ меняющейся действительности предложил Юлиуш Махульский в криминальной комедии «Киллер» (1997). Этот режиссер был едва ли не самым мастеровитым создателем польского коммерческого кино в 80-е годы. И в новое время ему удалось сделать кассовый хит, который одновременно стал документом мощных трансформаций национального сознания. Главный герой Юрек Киллер — варшавский таксист, ошибочно принятый за серийного убийцу, — становится «гидом», «проводником» по Варшаве для начинающих гангстеров и нуворишей, застигнутых врасплох своим богатством. Махульский рассказал правду о польской реальности конца 90-х,

«Площадь Спасителя», режиссер Кшиштоф Краузе

но в то же время создал постмодернистское произведение, основанное на разного рода цитатах и интертекстуальных играх.

Среди новых польских режиссеров есть и такие, кто мечтал реализовывать авторскую модель кино, до известной степени независимого от изменений в политической, экономической и общественной сферах. К самым оригинальным в этом ряду принадлежит Ян Якуб Кольский — один из немногих кинематографистов, которому удалось выработать моментально распознаваемый стиль. Кольский дебютировал в 1990 году «Похоронами картофеля», но лишь его третий полнометражный фильм «Янчо-Водолей» (1993) обеспечил ему место среди главных польских режиссеров своего времени.

Новизна ситуации в польской кинематографии заключалась в ликвидации государственной монополии, что дало возможность снимать фильмы практически каждому, кто был в состоянии собрать необходимые средства и имел достаточно энтузиазма, не говоря о таланте, чтобы взвалить на себя производственные трудности. Польское кино в это время подверглось неизбежной коммерциализации. Появились жанровые фильмы, скроенные по американским образцам. Одним из наиболее популярных жанров, особенно в последнее десятилетие, стала романтическая комедия. Причина в том, что этот жанр не требует больших финансовых вложений. Трудно представить, чтобы польские кинематографисты конкурировали с Голливудом, например, в жанре фэнтези, в 3D-блокбастерах, а романтическая комедия давала им неплохие шансы в национальном прокате. И действительно, несколько ромкомов добились коммерческого результата, сравнимого с американской продукцией. Неоспоримой «первой дамой» жанра стала Катажина Грохоля — писательница и сценаристка, автор таких успешных фильмов, как «Никогда в жизни!» (2004) и «Я вам покажу!» (2006). Хотя творчество Грохоли лишено литературных достоинств, ей удалось создать польский вариант романтической комедии, адаптировав к родным реалиям лучшее, что наработано Голливудом. Конечно, эти реалии имеют не много общего с настоящей действительностью. Зато представляют «желаемый» образ Польши, воспроизводящий, в первую очередь для молодых зрителей, картинки из глянцевых журналов.

Несмотря на ограниченные технические и финансовые возможности, польские кинематографисты тем не менее предпринимают попытки снимать и блокбастеры. Почти все они — экранизации входящих в школьную программу классических литературных произведений. Это должно гарантировать интерес широкой публики — прежде всего школьников, которых под присмотром учителей, приводят в кинотеатры.

Серьезный зрелищный потенциал был у фильма Ежи Гофмана «Огнем и мечом» (1999): мастер тем самым завершил цикл, вдохновленный «Трилогией» Генрика Сенкевича. Фильм стал хитом, он привлек в кинотеатры даже тех, кто давно отвык туда ходить. Коммерческий успех сопутствовал картинам, посвященным Иоанну Павлу II. Снятые для телевидения «Кароль. Человек, ставший папой римским» (2004) и «Кароль, папа римский, оставшийся человеком» (2005) итальянского режиссера Джакомо Баттиато (у обоих был польский сопродюсер) вышли в польский прокат. И, несмотря на низкий художественный уровень, собрали большое количество зрителей. А вот нетипичным примером польской суперпродукции стал «Ведьмак» (2001) Марека Бродского, замахнувшийся на редкий для нас жанр фэнтези. Его создатели рассчитывали (и до некоторой степени их ожидания были обоснованны) на фанатов культового цикла романов Анджея Сапковского.

Направления, обозначившиеся в последние десятилетия, продолжают развиваться и сегодня. Польские кинематографисты по-прежнему делают ставку на тему фильма, на историю, избегая амбициозных поисков в области формы. Как и прежде, их интересы разделяются между современностью и незавершенными расчетами с прошлым. Любопытно, что к темам, связанным с новейшей историей, обращаются и молодые — те, кто не может помнить события, которые они пытаются осмыслить. «Реверс» (2009) дебютанта

Бориса Лянкоша стал самым обласканным фестивальным хитом. Эта картина была не только одобрена критикой, но и хорошо принята зрителями, оценившими свежий взгляд на 50-е годы. Режиссер не стал рассказывать об эпохе сталинизма в «мартирологическом» духе: он предложил черную комедию в яркой визуальной оправе Марчина Кошалки — одного из самых талантливых польских операторов, работающего и в документалистике в качестве режиссера. Анджей Вайда назвал «Реверс» лучшим польским фильмом со времен «польской киношколы».

«Реверс» несколько заслонил собой другой фильм, снятый в 2009 году, — «Плохой дом» Войцеха Смажовского. В этой картине, как и в «Розе» (2011), режиссер воспользовался историческим антуражем: действие первого фильма разворачивается в ПНР, второго — сразу после войны, но на самом деле ему хотелось рассказать истории, имеющие вневременной характер. Работы Смажовского, который, несомненно, является наиболее оригинальным автором современного польского кинематографа, потенциально могли бы заинтересовать международную публику. Проблема только в том, что его произведения, быть может, слишком герметичны.

Польское кино находится в постоянных поисках своей идентичности и ждет момента, когда ему удастся пробиться к зрителям за рубежом. Увы, пока этого не произошло, польские фильмы по-прежнему не пользуются успехом, в отличие, например, от румынских, которые стали сенсацией важнейших мировых кинофестивалей.

Позиции польского кинематографа, к сожалению, не изменили и режиссеры, в течение многих лет работающие вне Польши. Ежи Сколимовский вернулся к большому стилю. Его «Четыре ночи с Анной» (2008) были сняты после семнадцатилетнего перерыва. Этот камерный фильм, повествующий о невозможной и несостоявшейся любви, бесспорно, относится к шедеврам в карьере одного из выдающихся мастеров польского кино, создавшего не так давно и замечательный фильм «Необходимое убийство» (2010) с Винсентом Галло в главной роли.

Агнешка Холланд, дебютировавшая в эпоху «кино морального беспокойства», сняла в новой Польше сериал «Команда» — наш ответ амбициозным проектам *quality television*, пользующимся все большей популярностью. Ей удалось осуществить в копродукции с чешскими и словацкими кинематографистами новую версию «Яношика» — «Яношик. Правдивая история» (2009), — которая должна была развенчать миф о романтическом разбойнике. Фильм получился неудачным, зато следующая лента Холланд «В темноте» (2011) номинировалась на «Оскар».

Международный успех фильмов, снятых польскими режиссерами, вернувшимися на родину после многолетней жизни за границей, конечно, радует. Но и заставляет задуматься. Действительно ли опыт работы в США и Западной Европе необходим для того, чтобы делать кино, способное заинтересовать зрителей вне Польши? Симптоматично, что даже Анджей Вайда получил — впрочем, совершенно заслуженно — «Оскар» не за «Катынь», а за совокупность творчества. Таким образом, в глазах мировой киноэлиты он, приходится признать, по-прежнему остается автором «Пепла и алмаза» и других давних шедевров, а не своих последних фильмов. К счастью, сегодня у великого режиссера появился шанс ответить на грандиозный вызов: все ждут премьеры его картины о Лехе Валенсе — одном из самых известных в мире поляков.

Варшава

Перевод с польского Дениса Вирена

Мастер герцога Бедфордского. «Постройка Вавилонской башни». 1424

РОМАН КОРНЕЕВ

Вавилон

СЦЕНАРИЙ

1

Поздняя осень, пустая однополосная дорога, мокрый снег уже облепляет теснящийся к дороге с двух сторон глухой еловый лес, но видавший виды асфальт еще черный и мокрый. Дорога тянется в лесу по прямой, от горизонта до горизонта, по ней едет единственный грузовик — видавший виды ГАЗ. Кузов укрыт от снега брезентом, в кабине сидят трое — водитель, женщина под сорок и ее сын Витя, подросток лет двенадцати. Витя с отрешенным видом следит глазами, как медленно колеблются за мокрым боковым стеклом обвисшие провода, и двумя руками придерживает расходящиеся полы потертой кожаной куртки, откуда торчит морда небольшой рыжей лохматой дворняжки. Едут молча, слышен только звук изношенного двигателя и едва различимо хрипит голосом Талькова обмотанная изолентой магнитола.

Грузовик проезжает по узкому мосту над речкой, за мостом черно-белая панорама: по одну сторону дороги произвольно разбросанные почерневшие от времени сельские срубы, по другую — поднимающиеся двумя цепочками по холму коробки однотипных вытянутых домиков, кособоких, обитых снаружи досками. Первые ряды домов у реки подняты на деревянные сваи. На ржавом дорожном указателе название населенного пункта — «пос. Мирный». Света в окнах, людей между домами или других признаков жизни не видно.

2

Склон холма. Грузовик стоит в придорожной грязи, один борт кузова опущен, из-под мокрого брезента торчит колесо велосипеда. Хлопает деревянная дверь, по ступеням крыльца неторопливо спускается водитель, возле сколоченного из жердей заборчика, окружающего дом, останавливается и надолго замирает, глядя в пространство. Мимо него боком протискивается Витя, подходит к борту грузовика, двумя руками вытаскивает из-под брезента «китайскую» клетчатую сумку с пожитками, берет в охапку и уходит с нею в дом. Водитель так же задумчиво продолжает стоять, только хлопает себя по карманам, достает пачку «Беломора», чиркает спичкой и глубоко затягивается.

Внутри дома пусто, оклеенные старыми обоями стены, почти никакой мебели. Посредине торчит густо побеленная каменная печь, от нее двумя фанерными щитами под потолок отде-

лен угол кухни, в одном углу стоят две не застеленные железные кровати с панцирной сеткой, рядом скатанные и поставленные на попа матрасы. В противоположном — круглый деревянный стол, покрытый потертой клетчатой клеенкой. Внесенные в дом баулы, несколько стульев, какие-то кастрюли свалены кучей в «нижнем» углу помещения, сбоку от двери пол у дома заметно наклонен.

Витя относит очередной сверток в кучу, вокруг него носится по линолеуму дворняга. В доме холодно — пар идет изо рта. Витя с хрустом выпрямляется, потом привстает на цыпочки, заглядывая поверх печи — на фоне побелки там что-то чернеет. Это разложенные на старых газетах ряды в камень высушенных разрезанных пополам «кирпичей» черного хлеба. Местами рассохшийся хлеб покрыт пятнами плесени.

Грохает дверь, входит водитель, его сапоги в жирной грязи, но он без малейшего стеснения проходит к куче вещей, пристраивает сбоку мокрый велосипед.

— Ну, я поехал в гараж, располагайтесь, завтра с утра в контору зайдите, она там, в деревне.

Машет рукой в сторону окна, там видна противоположная сторона дороги с деревенскими срубами. Снова грохает дверь. Слышен звук отъезжающего грузовика.

3

Темнеет. Витя возится в предбаннике, отделяющем основное помещение дома от улицы. Нащупывает лежащий на полке фонарь, тот после пары постукиваний о ладонь начинает светить неверным желтым светом. Световое пятно скользит по углам предбанника. Под стенкой свалены дрова, с противоположной стороны от входной двери — каморка туалета с дырой в полу. В углу предбанника валяется массивный колун на темной от возраста длинной ручке. Витя бросает фонарик, на ощупь набирает сосновых поленьев и уходит в дом.

С легким скрипом открывается дверца печи, в ход идут поленья, старые газеты, горсть щепок. Рядом с завозившимся Витей уселась дворняга, с интересом разглядывая его манипуляции. За кадром видна тень матери, та молча шуршит какими-то пакетами, раздается металлический лязг крышки от кастрюли.

Спичка чиркает и бросает отблеск на лицо Вити, он, будто гипнотизируя, смотрит на разгорающееся пламя, потом все-таки отрывается, решительным движением захлопывает дверцу, приоткрывает зольник, встает, чтобы потянуть заслонку у основания печной трубы. Тишину живо заполняют громкое потрескивание поленьев и гул пламени.

Витя с матерью сидят у единственного стола, выдвинутого чуть ближе к центру комнаты, где светит лампочка в видавшем виды абажуре. На столе миска с вареной картошкой, только что открытая банка с помидорами в соку и несколько вареных яиц. Сбоку пристроился крошечный черно-белый телевизор, на экране программа «Взгляд», ведущие бодро обсуждают выступление Ельцина в Верховном Совете. Под этот речитатив двое молча едят, дворняга, прислонившись к прогревшейся печке, наблюдает за ними, время от времени широко зевая.

Двое застилают кровати и ложатся спать, в доме гаснет свет.

4

Утро, мокрый снег идти перестал, из-за туч слегка показалось солнце. На обочине дороги сразу после моста стоит старая скамейка из двух бетонных тумб и деревянных перекладин, дерево такое старое, что почти сгнило. У ржавого знака «Остановка автобуса» ждет Витя в знакомой куртке, на плече у него висит школьная сумка-портфель, в руках матерчатый мешок со сменкой, школьной формы и тем более галстука под расстегнутой курткой не видно — так, все те же грязноватые джинсы, свитер. Витя поглядывает на часы — классическая поддельная «Монтана», купленная в кооперативном ларьке.

Из-за поворота, со стороны поселковой части деревни, покачиваясь на ухабах, появляется старенький ПАЗ, со скрипом он приоткрывает единственную дверь. Витя забирается внутрь, автобус трогается.

Внутри группа школьников от восьми до тринадцати лет. Ближайшие к Вите сначала молча смотрят на него, дожидаясь, когда тот усядется впереди на свободное сиденье, и потом начинают быстро и нарочито громко что-то друг другу говорить на непонятном языке, разобрать можно только вкрапления мата. Водителю эти крики не нравятся, и он, коротко оглянувшись на Витю, что-то им командует на том же диалекте. Разговор становится тише. Витя на секунду оборачивается, ему неприятно, как на него смотрят.

Автобус выезжает из лесного ущелья, теперь вокруг огромное, чуть присыпанное снегом кочковатое болото, вдали показались дома, кое-где даже двухэтажные, и далекая церковная колокольня. Райцентр.

ПАЗ со скрипом останавливается у калитки некогда крашенного в зеленый цвет двухэтажного деревянного строения, вокруг облезлые тумбы старой ограды, над входом табличка: «Школа». Без номера, какой тут номер. Расталкивая друг друга, деревенские выбегают из автобуса и исчезают внутри. Витя провожает автобус взглядом, пытаясь запомнить направление. Смотрит на часы, оглядывается. Таблички с расписанием тут тоже нет, а спросить у водителя он не сообразил.

5

Внутри довольно людно, некоторые еще в школьной форме, некоторые уже без, в раздевалке не протолкнуться, воздух сырой, пропитанный запахами мокрой одежды и сырого старого дерева. Пока Витя переобувается, его несколько раз толкают, но он как будто не обращает на это внимания. Оглядывается, пытаясь сообразить, куда ставят грязную обувь, в конце концов запихивает ботинки под лавку, сам оставшись в кедах.

В учительской тетка-завуч в толстых очках на резинке разглядывает бумаги.

— Значит, оценки у тебя нормальные. Но английский мы тут не преподаем. Только немецкий. Немецкий в школе учил?

Витя мотает головой.

— Значит, будешь ездить раз в две недели в город, в Лихославль, значит. Я тебе направление выпишу. Так, у вас в среду физкультура, значит, немецкий, математика... ну математику тебе придется самому наверстывать. И литература. Литературу будешь мне в четверг, значит, пересказывать, литературу я преподаю, у вас один урок в неделю, значит, вот так. А в среду будешь ездить в город. Третий автобус. Тут час езды всего.

И смотрит на него с немым вопросом, мол, что сидишь, бегом марш. Витя послушно сползает со стула и выскальзывает за дверь, та захлопывается за ним с тяжким дребезжанием старой пружины.

Витя спускается со второго этажа школы по центральной лестнице, разглядывая толстые деревянные перила. Истертые, круглые, как галька, ступени — тут единственное не деревянное во всей конструкции. Здание очень старое. Точно довоенное. А может, и старше.

В коридорах никого нет — идет урок, Витя пытается сообразить, чем бы ему заняться. От нечего делать читает, что развешано на стендах. Там за стеклом номера старой «Пионерской правды», за 88-й год, плюс стенгазета, в названии слово «подъем» почему-то написано через апостроф — «под'ем». Раздается звонок на перемену. Тут же ему вторит детский топот.

6

Урок биологии, по стенам развешаны какие-то пыльные пластмассовые курицы в разрезе, таблицы с типами соцветий, рядом с доской почему-то висит таблица Менделеева, видимо, это еще и кабинет химии. Помещение небольшое, но и оно занято едва наполовину — десять учеников сидят кто где. Девочек всего три, группой у учительского стола. Входит Витя, сразу за ним в дверь протискивается тетка-завуч.

— Это у нас новенький, значит, Половцев Витя, будет с вами учиться.

Оглядывает класс через очки.

— Так, ты у нас видишь плохо, садись вот сюда.

Показывает на парту в первом ряду. Парты тут все старые, «гимназические», с открывающимися крышка-

ми. Дети начинают шушукаться. Учительница молча наблюдает за сценой.

Витя берет с полки у доски запасной учебник, открыв где попало, на середине, ставит его вертикально и ныряет за него, отгораживаясь от происходящего. Учительница что-то бубнит про деление живых организмов на группы. Слышно, как устало бьется о стекло поздняя муха. В Витю сзади прилетает смятая бумажка, Витя оборачивается. Через парту от него, на заднем ряду, сидит один из автобуса. Значит, сосед. Делает вид, что уткнулся в учебник. Витя снова прячется за брустер учебника, тут же снова прилетает бумажка, Витя снова оборачивается.

— Половцев, что ты там вертишься? Встань-встань.

Витя нехотя приподнимается.

— Ну-ка скажи классу, какие бывают живые организмы?

— Хордовые там...

— Хердовые!

Это кто-то пошутил, все начинают дружно ржать. Учительница хлопает ладонью по столу, смех постепенно смолкает.

— Садись, Половцев. Чтобы к следующему занятию отскакивало у меня. Не посмотрю, что новенький, поставлю «два».

Витя облегченно сползает обратно.

7

Спортзал. Высокое, но плохо освещенное помещение с двумя баскетбольными корзинами на противоположных стенах.

Все покидали вещи тут же на лавку, кое-как выстроились. Физкультурник со свистком на шее с тоской оглядывает строй. Лицо у него какое-то нездорово-багровое, будто его сейчас хватит удар.

— Погода в этом году видали какая. Так что пока остаемся в зале. Так, тридцать кругов против часовой — марш.

И тут же безучастно уходит к себе в подсобку. Ученики без энтузиазма начинают накручивать круги, норовя забрать к центру зала, девочки даже не делают вид, что бегут. Слышно шарканье двух десятков подошв. Витя снял рубашку, оставшись в майке и тех же грязноватых джинсах, надеть под них что-нибудь спортивное он не догадался. Бежит он тоже без особого энтузиазма, поглядывая по сторонам. Ищет взглядом соседа из автобуса. Но тот вроде потерял к нему интерес, треплется на бегу с кем-то. Вот оглянулся. В хаосе бегущих по кругу мелькает его щербатая улыбка. Или показалось?

Пробежали. Физкультурник выкидывает из подсобки потертый баскетбольный мяч и снова исчезает. Девчонки тут же устраиваются в углу на лавке и начинают о чем-то болтать. Витя стоит посреди зала и соображает, что все уже поделились на команды, а он — нечетный. Сперва усаживается один на лавку, потом плюет и начинает собираться. Уже на выходе из спортзала получает мячом по затылку, машинально пригибается, смотрит на играющих, но те не обращают на него внимания.

8

Середина урока, потому в коридорах и раздевалке никого нет. Витя находит свою куртку и пробирается между вешалок к тому месту, где оставил ботинки. Садится, нашаривает рукой один, надевает. Лезет за вторым. Его нет. Заглядывает под лавку. Валяется мусор, забытый шнурок. Ботинка нет.

Витя поднимается, и так вот, с кедом в руке и в разной обуви, принимается оглядывать углы.

Переобувшись обратно в кеды, Витя бредет по улице, сверху снова начинает сыпать мокрый снег, под ногами чавкает бурая грязь. Автостанция — вонючая клетушка с двумя скамейками, рядом будка кассы. Касса заперта на ржавый амбарный замок, никого. Витя просматривает накарябанное от руки расписание маршрута на Лихославль, смотрит на часы. До автобуса час. Витя сидит на скамейке, смотрит на тихо падающий снег.

9

Со скрипом останавливается такой же ПАЗ, Витины кеды сбегают по ступенькам, скрипит дверь, автобус трогается. Подмерзающие пальцы нащупывают под ступенькой ключ от замка. Свистят несмазанные петли. Навстречу Вите с заливистым лаем

выбегает дворняжка, машет хвостом, скачет вокруг. Витя бросает портфель на неразложенные вещи и спешит выпустить собаку на улицу. Та на секунду замирает на ступеньках, принюхиваясь к промозглому воздуху, но потом шмыгает вниз и убегает за угол. Витя стоит на ступеньках, запахнув куртку.

Недалеко от крыльца старые деревянные качели. Витя спускается к ним, трогает рукой. Вроде не сильно шатается. Потом опирается о доску сиденья двумя руками, пробуя вес. Качели скрипят, но справляются. Тогда Витя пристраивается на них, как мокрая птица на насесте, начинает не сильно покачиваться, размышляя о своем. Отпустить ноги и как следует раскачаться он так и не решается. Вместо этого он замечает на крыльце соседнего дома сидящего там деда. Он такой старый, что, кажется, сросся с крыльцом. Двое долго и настойчиво вглядываются друг в друга, наконец дед, пошамкав беззубым ртом, отворачивается от Вити, будто потеряв к нему разом всякий интерес. Тогда Витя поднимается на ноги и уходит в дом. За кадром все так же лает фальцетом носящаяся по окрестностям собака.

На печной плите греется вода — над алюминиевой кастрюлей поднимается парок. Трещат дрова. Витя выливает в широкий оцинкованный таз воду из стоящего рядом ведра, потом ковшом немного горячей воды — чтобы не была ледяная. Рукой щупает температуру.

— Рыжка!

Она уже тут, вся по уши в грязи. Не давая собаке вырваться, Витя поливает ее водой, та в мокром виде становится тощая и жалкая — одни глаза навыкате.

Вымытая собака лежит, позевывая, на застеленной кровати, Витя сидит за столом и переписывает с бумажки в дневник расписание. Рядом с ним бормочет телевизор. Съезд народных депутатов СССР, Янаев выступает по поводу необходимости вынести вопрос о сохранении Союза на референдум, его сменяет Умалатова с речами о вотуме недоверия.

Стучит входная дверь.

Они с матерью ужинают, все так же молча, под телевизор. Потом гаснет свет.

10

Выпал и впервые не растаял снег. Впрочем, он уверенно лежит только на ветвях и заборах, а под ногами, стоит на него наступить, остается бурый след — под цвет местной бурой грязи, которая даже не думает подмерзать под тонким снежным налетом. На том месте, где стоит Витя, уже натоптан целый пятачок, ярко выделяющийся на фоне окружающей нехоженой пустоты. Сегодня он обут в резиновые сапоги.

Автобус что-то задерживается. Витя, немного замерзнув, поглубже засовывает руки в карманы, ходит туда-сюда. Наконец засипел за поворотом мотор, показался ПАЗ. Внутри все те же, с ходу начинают лопотать на своем, мат-перемат, Витя на этот раз не обращает на них внимания, садится туда же, у двери. Автобус трогается. Мизансцена с выгрузкой повторяется, правда, за одним исключением: когда колымага трогается, рядом с Витей остается пацан, на вид годом младше, вполне интеллигентного вида. Он смотрит вслед покатившейся шпане и произносит как бы в пространство:

— Карелы.

Витя не понимает.

— Чего?

— Карелы.

— Какие в Калинине карелы?

Пацан внимательно оглядывает Витю.

— До Калинина сто километров. А это Толмачи. Тут карелы. Вы с матерью чиво, не знали, куда ехали?

Витя пожимает плечами. Ему вдруг стало смешно от слова «чиво». Машет рукой: а, мол.

— Витя.

— Серега.

Серьезно пожали друг другу руки.

— Ты не ведись на их подначки. Карелы — они такие. Больные на голову все. Если на самом деле доколебутся — огребешь по полной.

— Ладно. Пошли, что ли.

11

Математика. Контрольная. Помещение класса длинное и узкое, парты

в два ряда. Витя, сидящий за последней партой слева, у самой двери, дописывает задачку, отодвигает лист, начинает от нечего делать баловаться ручкой, катая ее по наклонной парте. За партой перед Витиной сидит карел, он ревниво поглядывает, что творится у новичка, самому ему неуютно на контрольной, он явно к ней совершенно не готов. Математичка замечает его ерзанья, подходит, становится над душой. Карел затихает, начинает сопеть, напуская на себя усердный вид. Витя продолжает сосредоточенно катать ручку.

— Половцев, что ты маешься, написал — сдавай и выходи из класса.

— Да куда я...

— Вон иди в столовую. Не мешай другим писать.

Под взглядами класса (все от тетрадей оторвались) Витя нехотя выходит.

12

Заводская столовая в здании напротив школы. Шум, гвалт, от всех тяжело несет сырым торфом. Впрочем, это замечает один Витя.

За тридцать копеек ему выдают в раздаточном окошке огромную миску разваренных макарон с чем-то вроде соуса, стакан густого компота из сухофруктов и бледный салат из квашеной капусты с постным маслом.

Витя ест и разглядывает набившийся в помещение народ в одинаковых робах, покрытых пылью и сырыми пятнами знакомого рыже-коричневого цвета. Разговаривают, размахивают руками, одновременно успевая уписывать жратву. Среди тем — политика, талоны на водку и курево, мудак начальник смены, снова политика.

Это все надоело, но других тем для разговоров нет.

Витя тщательно перебирает оставшиеся в стакане сухофрукты, выбирая съедобное. Потом спохватывается, смотрит на часы и выбегает.

13

Русский. Тетка-завуч талдычит про разбор существительного как части речи. Вваливается запыхавшийся Витя.

— Половцев, это что такое?

— Извините.

Витя протискивается мимо нее на свободное место. Ей даже не приходит в голову чуть подвинуться, чтобы дать ему пройти.

— Ты уже учебники в библиотеке получил? И встань, когда с учителем разговариваешь.

Витя поднимается.

— Нет, мне не сказали...

— Значит, сегодня иди и получи. Библиотека через улицу.

— Но там же столовая.

Класс дружно заржал.

— Ты, значит, по лестнице поднимись. Снизу столовая, сверху библиотека, понятно? Запишешься, получишь. В Лихославль ездил?

— Завтра поеду, завтра среда.

— Ладно, садись.

Витя послушно прячется в дальний угол класса.

14

Серега сидит на подоконнике в дальнем конце коридора, за ним в окне снова сыплет снег. Уже вполне зимний, мелкий. Рядом стоит Витя. Серега качает ногой и ест мелкое и на вид жутко кислое яблоко.

— Твоя мама на льнозавод устроилась?

— Да, бухгалтером.

— Странно, чего это вас на поселковой стороне разместили. А моя на сушильном. Они там морковку сушат. Режут и сушат, режут и сушат. И лук. Воняет иногда, как ветер подует. Мы совсем рядом с забором живем. Ой, слушай, приходи в субботу с утра к нам, у меня мафон есть.

— У меня тоже... — Витя останавливает себя. — Был.

— Поломался?

— Поломали, — Витя неопределенно машет рукой. — Ладно, я пошел, мне еще в библиотеку.

Витя отходит к центральной лестнице, но тут его резко окликают.

— Слышь, Витек!

Это одноклассник-карел. Витя настороженно останавливается.

— Я смотрю, ты в математике рубишь?

Витя пожимает одним плечом. К чему он клонит?

Карел подходит ближе, почти вплотную, снижает тон.

— Ты мне в следующий раз дай списать, да? А то меня батя прибьет за трояк.

— У тебя другой вариант, что я тебе дам-то?

— Слышь, ну я не знаю, чиво там, ты ж вон быстро все решил, — переминается с ноги на ногу, соображая, — реши и мой, а я тебе рубль дам. Даже два. Потом. Идет?

Витя смотрит на карела внимательным взглядом. Ему неохота связываться с карелом. Но слово «рубль» его явно зацепило.

— Вот потом и поговорим, мне идти надо, закроется.

— Ну давай-давай.

Протискиваясь мимо неотступающего карела, Витя сбегает по лестнице вниз.

Карел нехорошо смотрит ему вслед.

15

Витя выходит из двери с табличкой «Столовая» и старым транспарантом про «сорок мирных лет». В руках у него стопка учебников, вокруг все сильнее сыплет снег. Автобусная станция. Окошко, как всегда, закрыто. Автобус тут, стоит. Но почему-то пустой.

— Поломался, говорю, — водитель достает папиросу, прикуривает от предыдущей, догорающей, щелчком отправляет окурок в полет, затягивается.

— И куда... мне аж в Мирный.

— А пешком, тут все одно по прямой, — сплевывает. — Говорят же, поломался. Не поеду сегодня.

Витя некоторое время идет, часть учебников переложил в портфель, сколько влезло, остальные так и тащит в охапку. Тяжелые. Падает снег, на дороге никого. Абсолютная тишина. Холодно. Медленно приближается еловая стена за краем болота. Наконец раздается громкий рык — это трактор-снегоуборщик. Витя принимается отчаянно махать руками.

Длинный план — бесконечная гипнотическая волна отбрасываемого в сторону снега.

16

Витя забегает в дом, бросает где попало портфель и книги. Замерз. К счастью, протопленная ночью комната еще не остыла, да и вообще дом постепенно прогревается. Вокруг Вити носится собака. Отогреться бы, но надо еще сходить в сельпо. Витя натягивает варежки, выпускает собаку на улицу.

Продолжается снегопад, нападало уже до середины лодыжки, но в резиновых сапогах пока самый раз. Витя идет вдоль дороги, прислушиваясь к сочному хрумканью под ногами, высматривает, где же тут магазин. Неказистое здание лабаза идентифицируется однозначно — это единственное видимое строение, вокруг которого заметна какая-то жизнь — даже в середине дня, когда тут ловить нечего, возле него пасется пара пошатывающихся со вчерашнего теней. Витя неуверенно проходит мимо них внутрь.

На прилавке почти ничего нет, только стоят в две стопки знакомые кирпичи черного (числом побольше) и белого (числом поменьше). На вид белый от черного отличается не сильно. Витя подходит к скучающей пергидрольной продавщице в традиционном чепце из салфетки и протягивает ей талоны и мелочь.

— Два белых.

Короткий взгляд на бумажки.

— Два белых нельзя. Можно черный и белый. Или два черных. Тебе чиво? И собаку забери.

17

Подходя к дому, Витя видит: у хлипкого забора, наполовину его подмяв, задом пристроился грузовик. Водитель в засаленном ватнике размашисто мечет из кузова порезанные заранее бензопилой куски березовых бревен. Они как попало летят в мокрый снег. Тут же рядом стоит и смотрит мать.

Безмолвный диалог. Мать отсчитывает какие-то бумажки (из поведения водителя становится понятно, что это талоны на водку и сигареты), отдает, водитель просит еще. В пачку добавляется пятерка. Грузовик заводится и уезжает. Собака лает ему вслед. Она уже вся облеплена снегом, даже кустистые брови. Хвост вообще превратился в сплошную снежную сосульку.

Витя отдает матери хлеб, поднимает собаку на руки, они заходят в дом.

18

Сильно раскачиваясь на снежных накатах, по сплошному белому пространству катится все тот же ПАЗ. Витя устроился на боковом сиденье, смотрит в окно. На коленях у него портфель, в ушах — поролоновые наушники советского плейера. Батарейки садятся, звук заедает, поэтому Витя время от времени встряхивает пластиковую коробочку, пытаясь вытрясти из нее еще хоть чуточку электричества. Едут давно, мимо тянутся однообразные деревни. Время от времени автобус останавливается у очередного забора, потом так же нехотя трогается.

— Уступи место-та, малой!

Это сквозь заедающее «ер ин зе арми нау» прорывается визгливый голос, Витя машинально подскакивает. Продолжая что-то ему выговаривать, бабка пристраивается у окна. Витя, ничего не отвечая, пробирается ближе к водителю, там поручень, удобнее стоять. Снова погружается в себя. Наконец, с трудом преодолев небольшую горку, автобус минует железнодорожный переезд и поворачивает к станции. Конечная.

Витю выпихивают наружу спешащие пассажиры, особенно наддает та самая бабка. Едва не полетев лицом в снег, Витя отходит в сторону, осматривается. На большой город это мало похоже, дома вокруг одноэтажные. Но в отдалении, над крышами, видны панельные десятиэтажки. Витя кивает сам себе и спешит через дорогу.

19

Между четырьмя новостройками тоже, видимо, свежепостроенная школа. Светлые чистые коридоры. Витя сидит в пустой учительской с учебником и повторяет свое «зе тэйбл», в окно бьет внезапно прорезавшееся сквозь снеговые тучи солнце. Звенит звонок на перемену, слышна беготня за дверью, появляется англичанка, на вид практикантка с младших курсов местного педа. Тычет Вите пальцем в табличку неправильных глаголов и что-то с ним вместе спрягает. Снова звонок, англичанка убегает в класс, оставляя Вите еще задание. Тот некоторое время что-то пишет в толстую тетрадь, потом собирается и выходит.

Витя стоит на улице, на нем нет шапки, куртка распахнута, в руке мороженое в стаканчике. Впервые с самого приезда он чувствует себя в том месте, где ему хорошо. Но солнце уже снова заходит за тучу, стремительно темнеет и снова начинает валить снег, на этот раз он падает не тихими хлопьями, а бьет в лицо порывами ветра.

Витя спешит скрыться между домами.

20

Буквально выпав из распахнувшего дверь чуть не на полном ходу автобуса, Витя проваливается на обочине в снег. Уже нападало выше колена.

Поглядев на темнеющий на той стороне дороги свой дом, Витя поплотнее запахивается и выбирается на едва различимую тропинку, ведущую на деревенскую сторону. Там находится контора льнозавода. Из общей массы вросших в землю срубов она лишь немного выделяется большими размерами, но не возрастом. Витя долго отряхивает резиновые сапоги и джинсы от налипшего снега, с трудом открывает толстую деревянную дверь и ныряет внутрь.

Полумрак. За одним из столов перебирает бумаги мать, рядом счеты, вокруг разложены стандартные картонные папки «Дело №...». Больше в конторе людей нет.

Витя с веником в руках возится в дальнем углу, с грохотом перетаскивает туда-сюда стулья, подметает, ставит обратно. Мать морщится, не совсем понятно, на этот шум или по поводу каких-то не сходящихся цифр. Витя приносит оцинкованный таз с водой, и тогда мать наконец отрывается от бумаг, надевает брошенный неподалеку линялый синий хэбэшный халат, берет швабру, тряпку и начинает методично мыть грубо сколоченный, сто раз перекрашенный коричневой масляной краской пол.

Витя домел свое и, пока мать возится, уселся за один из столов, на который водружена массивная печатная машинка «Ленинград», на вид ей лет тридцать. Витя с интересом ее разглядывает, нажимает на пробу пару клавиш — они тугие, надо давить изо всех

сил. При каждом щелчке внутри механизма стол под машинкой заметно подрагивает, штанги литер упорно цепляются друг за друга, приходится их отгибать обратно руками, пачкаясь в чернилах.

Мать откладывает швабру в сторону и принимается расстегивать халат. Витя бросает баловство с машинкой и спешит вылить грязную воду с порога.

Они вдвоем бредут по тропинке домой, под мышками у каждого торчат по две пары валенок безумного размера. Метет снег.

21

— Так ты кто у нас, жидок?

Витя спохватывается, отрывается от учебника, застигнутый врасплох агрессивностью тона. Класс математики, все здесь, но математички нет, пять минут назад каждый был занят своим делом, но, кажется, теперь они все смотрят только на него.

— Чего?..

— Не «чиво». Я спросил, ты кто у нас, жидок?

Витя пытается оценить ситуацию, но у него не получается. Чувствуя открытую агрессию, он поднимается со стула и пятится к стене. Кажется, он дал им какой-то повод так на него смотреть, но какой? И этот, хорошо одетый, крепкий, он с самого начала казался в классе лидером. Это значит, что теперь все против одного.

— П... почему жидок-то?

На него смотрят уже словно на насекомое.

— Да как тебе сказать. Жил тут у нас один, потом уехал, — холеный бросает это как готовое обвинение. Оно понятно окружающим, но все еще непонятно Вите. — Тоже все жидился пацану помочь за просто так. Теперь вон ты заявился, еще один.

До Вити дошло. Он высматривает карела, вот он скалит зубы за спиной у холеного. Эта мразь им что-то наплела. Надо что-то говорить, но голос от волнения срывается на хрип, глаза у Вити начинают нехорошо краснеть. Сейчас он прямо тут расплачется, и это будет конец.

— Я русский. А ты... а ты чего это за него впрягся? Я ему помогать не... не собираюсь. А деньгами своими подавись, понял?

Последняя фраза выкрикнута через плечо холеного непосредственно карелу.

В ответ Витя получает короткий удар в диафрагму и складывается пополам. И тут, на счастье, появляется математичка. Все быстро рассаживаются по местам, Витя тоже, прижимая кулак к животу. Математичка ничего не заметила или предпочла не заметить.

22

Дальний конец коридора. Витя сидит в одиночестве на подоконнике, тяжело вглядываясь в беготню. Напрягается, когда замечает, что к нему кто-то идет. Но это всего лишь Серега.

— Ты чиво?

— Да так. Ничего. Пойду, сейчас звонок будет. Карелов этих не видел?

Серега мотает головой. Витя берет портфель и уходит, как раз звенит звонок. Войдя в класс, Витя замечает, что его стул кто-то густо извозил пастой от ручки. Приходится лезть в портфель за толстой тетрадью, вырывать оттуда из середины двойной лист и наклеивать его поверх пасты. Остальные за ним брезгливо наблюдают.

23

Улица перед школой. Снег уже не падает, но его хватает, чтобы погасить на сельской улице всякие звуки. Выбегает после уроков малышня, школьники постарше разбредаются группками поменьше, тоже вполне бесшумно. Только хрумкает под подошвами белое одеяло.

Некоторое время никого нет. Потом выходит, оглядываясь, Витя. Компания ему сейчас не нужна. Он смотрит в сторону автобусной станции, но потом поворачивает в обратную сторону — на Мирный. Снег скрипит под валенками. Витя снова оборачивается в сторону удаляющейся школы. И видит там преследующую его группу. Шаги ускоряются в такт сердцебиению. Это карелы в полном составе.

Бежать Витя не хочет, но шаги ускоряет, потом они его все-таки догоняют. Лопоча на своем языке, принимаются, как бы не обращая на него

внимания, поджимать сзади, то и дело цепляя его безразмерные валенки, так что Витя спотыкается и едва не падает, но не отвечает и не оборачивается. Что он может против четверых, причем один из них на год старше и на полголовы выше. Те тоже, видно, предпочитают покуражиться, а не сразу бить морду. Да и времени у них еще навалом, кругом снежная пустота, болото и лес впереди.

Заслышав спасительное рычание мотора, Витя буквально в панике бросается автобусу наперерез, за ним внутрь забираются карелы, но на людях они помалкивают и в деревне тоже оставляют в покое. Только недобро пару раз зыркают напоследок, пока он поднимается от остановки по склону вверх.

24

Витя с тяжелым дыханием добирается по целине до вывороченного заборчика, перешагивает его, не пытаясь воспользоваться калиткой. Валится на перекладину качелей, те отчаянно скрипят. Витя стягивает вязаную перчатку и смотрит на свои пальцы. Они дрожат побелевшими костяшками.

Ком снега цепляет косую жердину забора и разлетается на мелкие ошметки, голыми руками Витя хватает снег, судорожно сминает его и швыряет прочь, не то в рефлекторной попытке кого-то напугать, не то от чего-то избавиться.

Раскрасневшееся лицо Вити перекошено судорогой ненависти. Он ненавидит себя — за то, что не дал сдачи, что смалодушничал, что...

Витя нехотя остывает. Его взгляд вновь останавливается на старике соседе. Тот все так же в упор его разглядывает. Витя соображает, что вся эта его война с невидимыми и бессловесными врагами прошла у того на глазах. Витя стыдливо опускает глаза и поскорее спешит убраться в дом.

25

Выходной. Суббота. Мать дома, возится в кухонной выгородке, деловито режет оставшийся нетронутым черный хлеб на крупные куски и складывает туда же на печь сушиться. (Мешок сушеного хлеба можно сменять на полмешка картошки, он идет на корм свиньям.) Витя умывается в тазу теплой водой, чем-то перекусывает, дает собаке размоченного хлеба, а сам надевает валенки, набрасывает куртку, берет в предбаннике колун и выбирается во двор.

Там вдоль ограды все так же вразвалку раскиданы березовые чурбаки. Витя выбирает один побольше и ставит его на попа в качестве колоды. Сверху пристраивает тонкое полено, замахивается (ручка у колуна длинная, она ему мешает) и со второго раза попадает — полено успешно раскалывается с громким кряканьем. Потом еще пополам. Кучка березовых четвертушек растет. Витя относит, сколько влезает в один обхват, в дом, сваливает у печки. Она уже растоплена, но Витя открывает заслонку, заталкивает одно внутрь и довольно слушает, как внутри сразу резвее заворчал огонь. Береза есть береза.

Осталось натаскать воды и можно остаток дня валяться на кровати. Колодец через два дома, выше по склону. Это даже хорошо, потому что обратно, с полными ведрами, так легче. Одна проблема — тропинку вдоль оград протоптать толком некому, почти целина, так что валенки заплетаются. Вода в глубине колодца еще не думает подмерзать, поэтому от ведер, пока их тащишь, буквально клубами валит пар, хотя мороз почти незаметный. Витя после двух ходок раскраснелся, с него льет, вся голова мокрая. Уф, теперь можно и полежать. Но сперва выглянуть еще раз в окно, не видать ли карелов. Но на улице пусто, как всегда.

26

Мужской помывочный день. В поселковой бане полно народу. В холодном пару по лавкам сидят скупо освещенные неверным электрическим светом пузатые мужички с тонкими ногами, работают мочалкой. В углу краны с холодной и горячей водой, туда бегают с опорожненными тазиками. На рукоятках кранов — резиновые нашлепки, от труб сильно бьет током, периодически кто-нибудь неосторожный принимается истово материться визгливым жалобным голосом. Остальные ржут.

Витя — голый, тощий и жалкий — пробирается мимо лавок в парилку, за толстую, почему-то оцинкованную дверь. Там, в пару горячем, сидят совсем другие мужички — крепко сбитые и татуированные. Сидят неподвижно, бронзовыми статуями, «обтекая» под шипение очередной заброшенной в поддувало шайки. Остро пахнет свежим хлебом и мокрым деревом. Витя присаживается на нижнюю полку и, прикрыв глаза, тоже впадает в кататонию очищающего страдания. Даже тут, внизу, сидеть с открытыми глазами невозможно.

Наконец, когда в ушах уже начинает нехорошо шуметь, на нетвердых ногах Витя выходит наружу, тут же натыкаясь на карелов. Те в голом виде не так страшны, хотя и привычно оскаливаются ему вслед, но Витя в их присутствии чувствует острый приступ собственной незащищенности и потому спешит быстрее убраться в предбанник, где холодно, накурено и очень тесно. Пришедшие спешат побыстрее раздеться и нырнуть в тепло, собирающиеся трясут мокрыми вениками и матерятся — каждый раз, когда дверь открывают, внутрь попадает клуб морозного воздуха, вызывая бурное неудовольствие у сидящих неподалеку.

Витя быстрей-быстрей одевается, выскакивает с мокрой головой на улицу.

Там ночь. Звездно и морозно. Пар вокруг Вити в свете редких фонарей подобен некоему гало, он словно светится изнутри. Ему снова хорошо. Непонятно отчего. Но сейчас он хоть немного очистился от тревог.

27

Витя с матерью сидят за столом и едят.

На столе свежеиспеченные пресные лепешки, знакомые помидоры в соку, розовое местное сало, толченая картошка. Рядом бормочет крошечный телевизор. Собака сидит на коленях у Вити, выпрашивает хитрой рыжей мордой, а когда ей перепадает, то она тут же ссыпается на пол и с показательным рычанием уносится в дальний угол, где в три хапка заглатывает кусман и тут же возвращается обратно.

Витя забрался на кровать с ногами, в руках какая-то видавшая виды книга с аляповатым космонавтом на обложке. Собака лежит рядом, прижавшись к нему лохматым боком, прикрыв глаза и лишь в рамках проявляемой бдительности изредка чуть поводит ухом на каждый посторонний скрип. Мать под телевизор вяжет жилетку из светло-коричневой пряжи. В печке потрескивают прогорающие уголья.

Тишина, но кажется, что в этом доме в данный момент уже не царит затянувшееся молчание.

28

Сон. Витя бредет один ночью по заснеженному лесу, за спиной у него на капроновом шнуре стандартные советские алюминиевые санки, в руке знакомый тяжелый колун на длинной ручке. Витя останавливается передохнуть, достает из пухлой варежки левую руку, в ней клочок бумажки, если присмотреться, это полученный в конторе квиток на порубку елки. Так и написано: «Ель новогодняя, 1 шт., 3 р.» Витя сверяется по бумажке, как по карте, выбирает направление и идет дальше. Там действительно открывается небольшая полянка, посреди которой стоит одинокая елочка как раз необходимого размера — метр семьдесят, небольшая в обхвате.

Витя деловито ставит рядом с ней санки, разматывает и раскладывает припасенную пеньковую бечевку, сбрасывает варежки, перехватывает поудобнее колун и с размаху лупит по стволу. Ствол крякает и из него толчками начинает сочиться густая темная жидкость. Витя бьет еще и еще раз, летят щепки, брызги, Витя сопит. Наконец ель с громким предсмертным скрипом валится на снег и становится видно, что ствол — это не ствол, а обрубок человеческой ноги в валенке, видна желтая кость, все вокруг заляпано кровью. Витя, отдуваясь и утирая пот, роняет колун, опускает глаза и видит, что у него на правой ноге нет валенка, босая ступня на снегу. И просыпается.

29

Утро. Витя мучительно выбирается из странного сна, потягивается, потирает плечи — к утру стало холодновато.

Матери нет. Уехала в город по делам, несмотря на воскресенье. Витя вскакивает на ноги и бежит, обув сапоги, в одних трусах в тамбур, хорошо, что туалет не во дворе. Там дубак, но, в общем, Витя уже привык. Уф, полегчало. Хватает пару березовых поленьев, шмыгает обратно в дом.

Обычный утренний распорядок: затопить, умыться, одеться, ссыпать высушенные горбушки черного хлеба в лежащий тут же большой бумажный мешок из-под сахара, покормить собаку, сесть завтракать самому, посмотреть в окно, какая погода, одеться и пойти гулять с умаявшейся собакой.

Далеко отходить не стали — а смысл, кругом один и тот же снег. Собака радостно носится вокруг, накручивая широкие петли. Рыжий болид, вспахивающий целину. Тяф-гав!

И тут Витя снова что-то почувствовал. Подозвал собаку. Какие-то голоса за домом? Нет, вроде показалось. Решил убраться от греха в дом.

Дома тихо, даже часов нигде нет, чтобы тикать. Только шуршит и осыпается что-то под полом. Витя берет давешнюю книжку и садится на кровать почитать. Но тут же поднимает голову. Ему показалось или на улице все-таки слышны голоса? Затем царапающий звук, будто кто-то ведет палкой по внешней стене, по грубым доскам. Стена тонкая, звук отчетливый. Собака, лежащая рядом, тоже навострилась.

Затем резкий звон разбитого стекла в предбаннике, собака с яростным лаем бросается к двери, Витя тоже срывается с места. В предбаннике оконные осколки, между рамами зияет отверстие, в которое радостно свищет сквозняк. Собака бросается на хлипкую внешнюю дверь, распахивает ее и с лаем уносится на улицу. Витя в ярости мечется, пытаясь сообразить, что делать. Потом все-таки соображает, что надо одеться.

Бросается обратно в дом, натягивает свитер, сует руки в рукава куртки, ноги в валенки и вихрем выбегает на крыльцо.

— Ну где вы, суки! Где вы, бля*ь!

Никого. Первый адреналин отпускает, дыхание замедляется, и тут до Вити доходит, что он не слышит лая собаки.

— Рыжка!

Тишина.

— Рыжка! Рыжка!

Витя обегает дом. Никого. И снег несвежий, все истоптано, вокруг собачьи и человеческие следы. Витя продолжает бегать, звать собаку.

30

В окно одного из поселковых домов стучат. В дверь просовывается лицо Сереги.

— Рыжка моя здесь у вас не бегала?!

— Что? Да нет...

Витя бредет по колено в снегу, все так же расхристанный и с непокрытой головой. На лице лихорадочный румянец. За ним, поотстав, плетется Серега. Тут Витя догадывается.

— Где эти уроды... — голос срывается, — где эти уроды живут?

Серега соображает, показывает взглядом направление.

Витя бежит, оступается, падает, снова встает, воздух с сипением ходит у него в горле. Мяммино. Это недалеко, за рекой, через мост. Витя так торопится, что даже вперед смотреть не успевает, только под ноги. Серега где-то далеко позади. Наконец, обогнув какой-то забор, Витя поднимает глаза.

Натянутая веревка, медленно колеблющаяся, будто на ней висит какой-то привязанный груз. Витя всем весом хватается за веревку, раздается сухой треск обламывающейся ветки.

Витя бредет по снегу в одном свитере, куртка в руках, в нее что-то завернуто.

— Витя, что...

— Уйди.

Голос Вити пуст и холоден. Серега, оставшись на мосту, молча провожает его взглядом.

31

Будничная череда. Витя едет в автобусе, выходит, сидит на уроке, вокруг какие-то лица, но он их почти не замечает, он где-то в другом месте. Доходит дело до физкультуры. Снег, погода, всех выгоняют в лыжный сарай за углом столовой, где тропинка уходит между сараями дальше в лес, над которым нависает полуразрушенный остов церкви с двумя куполами. Витя

сомнамбулически берет пару лыж, палки, надевает видавшие виды лыжные ботинки и выходит со всеми. Долго возится с зажимом, наконец разгибается и тут же получает снежком в лицо. Карел громко ржет и укатывает по лыжне вслед за остальными.

С Витиного лица и из-за ворота медленно отваливаются оттаявшие куски снега. Витя неловко пытается отталкиваться палками, но у него толком не выходит. Он если и стоял когда-то на лыжах, то это было давно.

Развилка в лыжне, здесь заканчивается круг. Куда ехать, налево или направо, Витя не знает, а потому просто останавливается и безразлично стоит, глядя на деревья.

Та же развилка, никого. Проезжают школьники, кто-то размашисто, это впереди всех холеный, кто так, «на отвяжись». Последним показался карел. Он держит палки в одной руке, в другой бычок сигареты, который он в две затяжки воровато докуривает и бросает в снег, съезжая потихоньку под небольшую горку. Только он собирается перехватить поудобнее вторую палку и направиться в сторону лыжного сарая, как на него с размаху что-то налетает, сшибая в снег.

Град ударов, борьба, натужное сопение, треск ткани.

Витя сидит на кареле сверху, прижав его всем весом к земле, и яростно, со страшным лицом двумя руками его душит. Карел молотит ногами по снегу, лишь летят комья, но поделать ничего не может, только тихо хрипит, пока его лицо наливается бурой краской.

Тут Витя приходит в себя. По его побледневшему до синевы лицу градом начинают катиться обжигающие на морозе слезы, застывая на щеках белесыми разводами. Витя расплетает застывшие пальцы и тут же начинает яростно бить карела по лицу с размаху обоими кулаками, из разбитого носа брызгает рубиновая кровь, но это уже всё. Наконец, окончательно выдохшись, Витя заваливается набок, отпуская противника. Тот все с тем же хрипом старается отползти подальше. Потом кое-как поднимается, подбирает отлетевшие в пылу борьбы лыжи и, прихрамывая, бредет прочь, даже не оглядываясь.

Витя все так же лежит на боку, скорчившись и всхлипывая. Всхлипы переходят в вой бессилия и отчаяния.

32

Пустая однополосная дорога, снег плотным саваном облепил теснящийся к дороге с двух сторон глухой еловый лес. Сама дорога больше похожа на снежный желоб, укатанный огромными санями посреди этого безмолвного и безжизненного царства зимы. Дорога тянется по прямой, от горизонта до горизонта, по ней едет единственный грузовик — видавший виды ГАЗ.

Кузов укрыт от снега брезентом, в кабине сидят трое — водитель, Витя и его мать. Витя следит, как медленно колеблются за боковым стеклом обвисшие провода, они тоже густо облеплены снегом. Едут молча, слышен только звук изношенного двигателя.

Крупно — лицо Вити. Стеклянные глаза видят что-то еще. До блеска истертая штыковая лопата судорожными движениями отбрасывает прочь сначала комья снега, а потом куски прихваченной морозом бурой почвы. Снег вокруг быстро теряет свою девственную чистоту. Кто-то роет зимой яму. Зимой ямы роют только для одного.

Грузовик уезжает по лесному ущелью вдаль.

ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА

Море в тебе и с тобой

СЦЕНАРИЙ

От него не уйти — догоняет, пинает, сминает
И стирает, по-новой пиши не пиши — все одно.
Да ему хоть бы вплавь, хоть с билетом на парусник, лайнер,
Все одно, все оно, хоть молись, хоть раскайся, на дно.
Там не принято вешаться, вены там не разрезают,
Там не видно, не слышно, не важно, как крутится ось.
Там живут только те, кто, ты знаешь, добрался до края,
У кого на земле ничего и ни с кем не срослось.
Там и воздух не воздух, вода — ой, беда, там другая.
Там всё соль, там всё боль, и не выпить — поди, не вино.
Там плевать, не узнать, не застать наступление мая —
Всё одно, всё оно, ты держись, мы уходим на дно.
Но оно и нутро, и наружности — всё промывает,
У него что ни день, то сражения, битвы, что бой,
У него под водой что ни рыба — то глыба, то камень.
Это море, мой друг, это море, в тебе и с тобой.

ТУДА

I

Есть океан Атлантический, в честь Атласа-титана названный, а может, в честь Атлантиды, государства затонувшего. И моря — и Балтийское, и Северное, и Средиземное, и Черное, и Саргассово море, и Карибское, и Адриатическое, и Азовское, и Балеарское, и Ионическое, и Ирландское тоже, и Мраморное, и Тирренское, и Эгейское — в его состав входят. И берега девяноста шести стран океан Атлантический омывает.

Дима

Я стою перед стойкой регистрации. Озираюсь по сторонам. Я хотел бы присесть, но все поверхности, на которых можно было бы сидеть — и специальные кресла, и подоконники, и даже пол, — заняты. Люди сидят на чемоданах. Дети кричат. Я морщусь, слишком уж много народу. В кармане вибрирует телефон, я пытаюсь осторожно достать его, но из-за недостающих пальцев это не так-то просто сделать, телефон падает: бум, глухой стук, а звонкий — это мелочь тоже валится из карманов. Краснею, оглядываюсь по сторонам, никто не заметил. Подбираю телефон, а мелочь так и остается на полу. Это сестра, она пишет мне СМС: «Izvini 4to ne smogla provodit. Uda4i. otdixai i 3agori kak sleduet!» Я вздыхаю. Выключаю телефон. У всех так много вещей с собой, чемоданы на колесиках, дамские сумки, пакеты, ручная кладь. У меня только рюкзак.

Рядом со мной разгорается ссора. Оглядываюсь и наблюдаю. Пухлый мужчина стоит в стороне, женщина в шубе, с дамской сумкой под мышкой втолковывает что-то сердитой девушке, дочке, наверное, они похожи. Рядом стоит еще одна девушка — киваю, молодец она, у нее тоже из вещей только рюкзак, да и ссоры она старается,

это видно, избежать, пятится к пухлому мужчине, но он делает вид, что не знает этих людей. Отворачиваюсь.

Вижу: девушка. Очень красивая, как из журнала о моде. Она не обращает внимания на толпу вокруг и на ссорящихся людей рядом с нами. Снимает дубленку. Очень худая. Под дубленкой стильная одежда. Я прячу руки в карманы, не хочу, чтобы она видела изуродованные пальцы. Снова оглядываюсь, она стоит в очереди в двух шагах от меня. Но она ничего не замечает, в том числе и меня.

Мила

Я стою в зале регистрации, путаюсь в билетах. Один — из Петербурга до Москвы, его можно уже выкинуть, — сминаю, прячу в карман. Второй сейчас понадобится. Уже объявили регистрацию, оглядываюсь на зал. Аля опаздывает, смотрю на мобильник, проверяю время. Снова присматриваюсь к толпе. Вот родители катают девочку на чемодане. Улыбаюсь. Вот кто-то так устал, что сидит прямо на полу. Мне хорошо. Смотрю, как парень рядом со мной роняет телефон на пол. Хочу помочь ему, но не успеваю — идет Аля, она не одна, с ней мать, с матерью какой-то мужчина. Они подходят, я рада, уже начала волноваться, почему так долго. У Алиной матери властное лицо. Прежде чем обнять меня, Аля знакомит нас: вот дядя Толя, вот мама, вот Мила. Я хочу поздороваться, но Алина мать сразу хватает меня за локоть, отводит в сторону. Она говорит, деловой тон, достает из сумки коробку, вкладывает мне в руки — там лекарства для Али, надо следить, чтобы она делала уколы инсулина по часам, отправлять ее одну такой риск... Алиной маме не нравится эта идея с поездкой. Оглядываюсь на Алю, дядя Толя (отчим?) делает вид, что не знает нас, Аля спешит к нам, они ссорятся с мамой. Я не знаю, куда деться. «Я уже не ребенок», — сердится Аля. Я смотрю поверх Алиной головы, дядя Толя обменивается со мной взглядом, полным понимания. Я стараюсь беззвучно сказать ему «не волнуйтесь», сказать «все будет хорошо».

На борту мы с Алей сидим рядом. Она начинает плакать, она сердится на мать за то, что та выставила ее передо мной в дурном свете. Она сердится, говорит, сама о себе позабочусь, говорит, отдай мне инсулин. Я отдаю. Мне неуютно от всего этого. Аля отвлекается от своих слез и просит прощения, говорит, что это не повторится. Говорит, две недели сплошного отдыха. Я киваю. Самолет взлетает, Аля хочет еще что-то сказать, но давится конфетой — их раздавала стюардесса, чтобы не закладывало уши при взлете и посадке. Я закрываю глаза.

Наташа

Я открываю глаза. Меня разбудил парень, сидящий рядом со мной. Он извиняется, говорит, что ему неприятно меня беспокоить, но ему нужно в «туалетную комнату». Так и говорит: «туалетная комната». Я делаю скучное лицо, сухо киваю, встаю, выпускаю его. Я сижу в проходе, он — у окна. Вставать не так просто, у меня на коленях ноутбук, не терять же время в полете. Я планировала поработать, а потом заснула. А потом он меня разбудил. Я его выпускаю. Почти весь салон самолета спит. Какой-то ребенок сзади плачет. Морщусь. Зачем тащить детей в такую даль, спрашиваю я соседа, когда он возвращается на место, но он так растерян, что не знает, что мне ответить. Смотрит на меня, открыв рот. Я знаю, как я выгляжу, я выгляжу хорошо. Сосед раздражает меня, как и плачущий ребенок, и в целом весь самолет. Сосед хочет у меня что-то спросить, видно, как он подбирает слова, чтобы начался диалог. Я захлопываю ноутбук и делаю вид, что засыпаю, хотя на самом деле это неправда, просто я не хочу с ним разговаривать.

Сижу с закрытыми глазами и знаю, что он рассматривает меня. Исподтишка. Потому что по нему видно: он — вежливый. Я хорошо выгляжу, даже лучше, чем хорошо. У меня идеальная фигура, идеальное состояние кожи и волос. Белые зубы и правильно очерченные губы. Кто бы меня ни фотографировал, на снимке я в любом случае получаюсь более чем хорошо. Я знаю.

Потому что — *я вспоминаю* — дом, Москва, на улице холод, мороз, темно, раннее утро, а я возвращаюсь с пробежки,

стягиваю кроссовки, скидываю толстовку, за ней свитер, за ней несколько маек, я иду в душ и затем сажусь к зеркалу, долго крашусь… Это целая схема, сложная и продуманная. Вот крем для лица, вот несколько тональников, вот корректор для кожи, вот румяна одного оттенка, вот — другого. Все в правильной последовательности, у меня открыта записная книжка, я слежу за каждым пунктом. Потом глаза — правильно подчеркнуть их очень сложно. Еще сложнее убрать круги под глазами. Вот губы: сначала тон, потом карандаш, потом бальзам, потом блеск для губ. Я смотрю в зеркало и вижу, как преобразилось мое лицо. Встаю, подхожу к шкафу с одеждой, он большой, во всю стену. У меня очень много одежды, дорогой, качественной, красивой. Я тщательно выбираю свой сегодняшний костюм, чтобы одна вещь идеально подходила к другой. Часы на туалетном столике показывают семь утра.

Аля

«Тут нечем дышать», — говорю я. Это просто вырывается, слетает у меня с губ. Голос капризный и с претензией. Я сама не рада, что брякнула это, кошусь на Милу. Она, Мила, само терпение, я понимаю, что мы только прилетели, а я уже начинаю раздражать ее. Хотя она предлагает мне отдать ей часть моего багажа — у меня чемодан на колесах, пакет с зимней одеждой и две сумки. Я соглашаюсь и снова злюсь на себя за то, что это согласие выходит у меня надменным, покровительственным. Мы снова стоим в очереди.

Welcome to Sri Lanka! — читаю вывеску. «Душно, жарко, наверняка большая влажность, солнца нет...» — говорю я; я просто хочу поддержать разговор, а получается снова одно нытье. Мила тоже устала, но говорит радостно: «Зато мы увидим *его*». «Кого?» — спрашиваю я. — «Океан».

Мила спохватывается. Она тоже не сахар, нормальной ее не назовешь, одна одежда чего стоит, гремучая смесь наследия поколения хиппи и раритетов из бабушкиного сундука. Рядом с нами в очереди стоит девушка — с Милой не сравнить, как одета, — держится прямо, и ее худоба, в отличие от Милиной костлявости, напоминает о подиумах и моделях, а не о тяжелой болезни, перенесенной на ногах. «Я никуда дальше Ленобласти двадцать лет не выезжала, — говорит Мила, оправдываясь. — А увидеть океан — самая большая моя мечта», — доверительно сообщает она.

Мы проходим к выходу из аэропорта, по-братски разделив мой багаж. Нас встречают. Гид — темнокожий лысеющий ланкиец, у него в руках табличка с названием нашей туристической фирмы. Рядом с ним уже стоят двое — невзрачный сутулый парень и та красотка, которая стояла перед нами в очереди на таможне. У нашего гида такое имя, что даже произносить язык ломается, и я предлагаю называть его на русский лад, например Пашей.

Welcome to Sri Lanka! — Добро пожаловать в Шри-Ланку! Я чувствую неодобрение сутулого парня Димы (наверняка подумал, что я дура) и красивой девушки Наташи (по глазам видно, что она признала во мне стерву). Мила, как всегда, сама толерантность, а гид согласен, улыбается, белые зубы контрастируют с темной кожей. «Он согласен и на имя Паша, лишь бы платили», — говорю я Миле, пока мы идем к нашему автобусу. Она укоризненно качает головой.

Мы загружаемся в автобус, нас всего четверо, вот и вся группа с экскурсиями по стране. Наш гид переспрашивает, как будто это и так не ясно. Пожимаю плечами. Мила уступает мне место у окна. Я раздражаюсь. «Не надо меня опекать, я же просила», — говорю я. Она старается не обращать внимания, она смотрит в окно.

Мила

Автобус трогается, и я смотрю в окно. Мы едем быстро, движение оживленное, дороги узкие. Домики маленькие и бедные, на первых этажах лавки, лавки, весь город напоминает рынок. Я считаю рекламы быстрорастворимой лапши, это большие щиты, старые, покрытые пылью, раз щит, потом сразу еще и еще. Проезжаем вывеску «Макдоналдс». Наташа смеется где-то сзади. Все кружится и сливается, перелет был тяжелый, мы летели сутки, говорю я гиду, и всё как во сне. Он не понимает меня, и я повторяю по-английски. Он понял и кивает. Мы

проезжаем площадь. «Это наша премьера-министра памятник», — говорит гид. А потом я вижу океан.

Вижу городской порт, большие корабли, грязь и мусор вдоль длинного песчаного пляжа, волны. Вижу, как ловят рыбу. Много людей — и одна большая сеть. Улыбаюсь! Ничего не могу с собой поделать, сижу и улыбаюсь, потому что это океан и есть. Оборачиваюсь, я хочу поделиться тем, что вижу, поделиться радостью! И перестаю улыбаться, когда понимаю, что мне не с кем разделить эту радость.

Мы останавливаемся у маленькой гостиницы на окраине города. Я выхожу из автобуса и вижу — совсем рядом — большую корову, тощую. Гид кидается ко мне и осторожно отгоняет ее: «Sacred animal[1], — поясняет он. Он помогает нам заселиться. Аля ложится спать, сразу попав в номер. Что делают Наташа и Дима, я не знаю, у них одиночные номера. У нас с Алей общий. Хватаю купальник. Я иду к океану.

— No swimming, no swimming! Dirty water![2] — говорит официант, когда я прохожу мимо бара.

Киваю: спасибо.

На пляже никого нет, слева — город, справа — стройка: там воздвигают новую гостиницу. Подхожу к воде, и ноги вязнут в песке.

Я подхожу к воде, вижу: какая я маленькая, какой океан большой. Вижу: длинные волны, широкие волны, катятся, катятся. Говорю шепотом: «Здравствуй...» Говорю: «Я вхожу в тебя с открытым сердцем, вхожу в тебя с верой». Я делаю шаг. Говорю: «Сделай меня чистой, сделай меня сильной...» Ноги вязнут в песке, накатывает волна, я оступаюсь, почти падаю. Я ныряю, и меня сразу накрывает с головой, вода попадает в уши, попадает в глаза и нос, я давлюсь и начинаю смеяться.

Дима

Я сижу в баре, листаю путеводитель по стране, делаю вид, что листаю, на самом деле наблюдаю за тем, что происходит вокруг. Вижу европейцев-пенсионеров, они чинно рассаживаются, занимают места на ужин. На пляже одинокая человеческая фигура, смотрит на горизонт, потом отвешивает поклон и входит в море. Некоторые туристы тоже наблюдают эту картину, смеются. Я слышу, как кто-то рядом произносит «crazy» — сумасшедшая.

«Он псих!» *Я вспоминаю...* Дом, мы сидим на кухне... родители... у нас семейный ужин... я... моя сестра... Моя сестра говорит: «Он псих». Я молчу, я красноречиво игнорирую ее замечание. Мама встревожена и старается этого не показывать, слишком старается, и поэтому у нее ничего не получается. Она делает замечание сестре. «Дима, — говорит отец, — мы с матерью решили отправить тебя отдохнуть». «В санаторий закрытого типа?» — интересуюсь я. «Очень смешно!» — отвечает мама. «Куда-нибудь в теплую страну, погреться», — продолжает отец. «Недостаток солнечного света стимулирует депрессию», — подхватывает мать.

Мимо меня проходит Наташа, на ней красивое длинное платье. Останавливается, ищет свободный столик. Почти все заняты. Я сижу один, но не решаюсь предложить ей присесть, к ней спешит официант, он нашел свободное место, я вздыхаю и снова открываю путеводитель.

II

Есть океан Индийский, на стыке юрского и мелового периода появившийся, Африку от Австралии, Австралию от Антарктиды разделивший. И моря — и Красное, и Андаманское, и Аравийское, море окраинное, и Арафурское, и Тиморское, — и залив Персидский в его состав входят.

Наташа

Мы стоим в очереди перед входом в буддийский храм. Аля отказывается разуваться, несмотря на уговоры гида, она ссылается на грязь и требует разрешить ей пройти в обуви. Я прохожу внутрь, не дожидаясь гида и остальной группы, гид бежит ко мне, Аля окрикивает его, возмущаясь и спрашивая: что делать — идти в обуви или не

---

[1] Священное животное. — Здесь и далее перевод с английского, часто искаженного. — *Прим. ред.*

[2] Купаться запрещено! Грязная вода!

идти вообще? Я прохожу внутрь. Храм похож на большой каменный лабиринт, у входа мне протягивают в руки цветок без стебля, яркий, похожий на лилию; я вижу, как люди ставят свечи, совсем как в православных церквах; всматриваюсь: это не свечи, а ароматические палочки, их много, в открытое небо уходит дым. Прохожу сквозь каменную арку, огибаю группы туристов, вспышки фотоаппаратов слепят глаза, стараюсь не попадать в кадр.

Я вспоминаю: университет, лекция. Преподавательница истово рассказывает нам о Боге, она говорит: «Я не верю, я знаю». У нее горят глаза, она почти задыхается, ее радует ее знание о Боге, она щедро делится им с нами. Моя соседка по парте толкает меня в бок, говорит: «Это литература?» Она спрашивает: «Это курс истории литературы, да, да?» Я вздыхаю, смотрю на преподавательницу. Она смотрит на меня, говорит: «А знаете, почему Медея убила своих детей? Знаете?» Группа молчит, она отвечает сама, глядя влюбленными глазами в пустоту над нашими головами: «Потому что Медея не была христианкой». «Чушь», — говорю я. Говорю вслух, хотя мне казалось, что говорю это про себя. «Чушь», — говорю я, и все в аудитории поворачивают головы ко мне, и преподавательница удивленно смотрит на меня так, как будто видит меня впервые.

Передо мной что-то такое, напоминающее позолоченный колокол, стоит в беседке, перед ним люди складывают цветы, привязывают ленточки к решетке. «It is Buddha tooth»[3], — говорит мне чей-то чужой экскурсовод. Наверное, у меня удивленный вид, раз он поясняет это сам, не дожидаясь моего вопроса. Я иду к выходу. Внизу ходят куры и белые петухи, группа местных школьников в белой форме проходит мимо и сворачивает на набережную реки, широкой и серой. Курица клюет бумажку, какой-то мусор, обертку от мороженого или полиэтиленовый пакет.

Преподавательница литературы — *я вспоминаю* — ловит меня в коридоре у деканата, хватает за рукав. «Почему вы не ходите ко мне на пары? — говорит она. — Обязательно приходите, я не буду больше вас выгонять, я вспылила». Я киваю, я хочу уйти, но она поясняет: «Только не говорите больше ничего, сидите молча».

Наш гид пробирается ко мне сквозь толпу. Он недоволен, ругается, тяжело дышит. Куда это я ушла без группы? Я пожимаю плечами. Он, кажется, всех растерял, судя по тому, что он один и что сердится на меня. Что-то буркает на своем языке. Я переспрашиваю. «Pig-head»[4], — отвечает он, но я улыбаюсь своей фирменной улыбкой, красивой такой, доброй и все такое, и он уже улыбается в ответ. Мы выходим из музея.

Я вспоминаю: снова пара, я сижу на первой парте напротив преподавательского стола. Передо мной на парте лежит вязание, я перебираю спицами, красиво и демонстративно. Преподавательница сидит напротив, у нее в руках лоскутки, она аккуратно сшивает небольшое лоскутное одеяльце, косится на меня и слушает ответ студента, он с места пересказывает ей притчу из Ветхого Завета. Поворачиваюсь, не переставая вязать. В аудитории смешки, девушка записывает нас — меня и преподавательницу — на мобильный телефон. Вижу, преподавательница наблюдает за мной, улыбаясь. Звенит звонок, она убирает рукоделие, объявляет о сдаче курсовых работ. Когда я подхожу к ее столу, протягивая папку со своей работой, она говорит мне: «Не надо, у вас автомат. Автомат, потому что вы посещали все мои лекции, почти все, и так исправно себя вели, молчали...» Я пытаюсь возразить, но она продолжает тихо, чтобы не слышали другие студенты: «Я знаю, что вы написали хорошую работу, знаю — доказывали в ней, что я не права. Поэтому не буду читать». Я злюсь, а потом мне становится смешно, и я улыбаюсь своей фирменной улыбкой, на нее невозможно не ответить, говорю так же тихо: «Вы победили». Она улыбается.

Аля

Мы едем по серпантину, меня укачивает, я жалуюсь Миле, она отрывается от книги, предлагает таблетку. Отказы-

[3] Это зуб Будды.

[4] Упрямая девушка, тупица.

ваюсь, она пожимает плечами. Я жалуюсь гиду, мол, меня укачало. Он чуть не закатывает глаза, я знаю, что раздражаю его, раздражаю всех. Мы делаем остановку — сделать фотографии, хороший вид на горы. Наташа курит с водителем и гидом, они смеются, говорят о чем-то по-английски, я завидую им, они косятся на меня удивленно. Дима фотографирует горы.

Потом мы едем снова. «Уже лучше?» — спрашивает гид по-английски. Я не понимаю, мне мерещится издевка в его голосе, и я обижаюсь. «Отвлекись, — говорит Мила, — отвлекись. Смотри, уже видны чайные плантации». Я поднимаю глаза. Поля зеленой травы. Старые ангары. Женщины в цветных платьях с корзинами, как в рекламе чая, стоят на дорожках, нагибаются, как для прополки. Мы проходим на поле.

Мила тормошит меня: смотри, какие листья, смотри, пахнут чаем, маленькие кустики, а на них эти листья! Я злюсь. Звонит телефон в кармане, достаю, это мама, отклоняю звонок. Мила осуждает меня, мол, возьми трубку, ну что тебе стоит. Я трясу головой. У Милы звонит телефон, это моя мама, я прошу Милу не брать трубку. Она сердится. «Надо перезвонить, — говорит Мила, — мама твоя. Она волнуется». Я грублю ей, типа оставь меня в покое. Группа уже ушла далеко вперед, я вижу маленькие фигурки, почти точки посреди поля. Солнце скрывается за висящими над горами низкими тучами. Мила рассерженно уходит вперед, я остаюсь одна. Я бреду по узкой тропинке между чайных кустов.

Я вспоминаю: я маленькая, реву и топаю ногами, хочу упасть на пол, но дедушка удерживает меня, старается обнять. «Мама, мама, не уезжай! — кричу я маме, мама стоит уже в дверях. — Мама, пожалуйста!» У мамы искривленное лицо, она просит деда успокоить меня. «Мама приедет на следующий год, а пока мы с тобой поживем тут», — втолковывает мне дед. «Ненавижу вас! — кричу я. — Ненавижу!» Мама выходит. Когда я поднимаю голову и не вижу ее на пороге, я плачу уже тише. «Мама, мама...» — шепчу я, и дедушка гладит меня по голове.

Мила

Когда я быстро пробираюсь сквозь кусты, пытаясь догнать нашего гида, у меня снова звонит телефон, это Алина мама. Беру трубку, на ходу говорю «здравствуйте», говорю успокоительно: «У нас все хорошо... Нет... Не знаю, почему не берет трубку... Может, нет связи?» Пока говорю, я сбавляю шаг, и теперь я снова отстала.

Меня дергают за подол юбки, пугаюсь, поворачиваюсь: это дети, маленькие, чумазые. Трое, а за ними бегут другие, целая толпа. Они протягивают ко мне ладошки лодочкой, что-то говорят на своем языке, притом слышу постоянное please, lady, please[5] и роюсь в сумке, достаю деньги, протягиваю в ладошки. С другой стороны тропинки ко мне спешит гид, он что-то кричит им по-ланкийски, они кидаются врассыпную, прямо по кустам, как будто кто-то кинул горсть монет или крупы в разные стороны. Гид берет меня за руку и тащит к застывшим впереди Наташе с Димой. Он спохватывается: а где Аля? Что-то буркает, видимо, местное ругательство, велит нам стоять на тропинке и ничего руками не трогать, грозит пальцем и убегает назад, искать Алю. Мы стоим. Нам не о чем говорить, поэтому слегка неудобно. Дима стесняется нас, это видно. Наташа снимает на телефон ближайший куст, спокойно и безмятежно, как и все, что она делает.

Я вспоминаю: я маленькая, сижу в метро рядом с мамой, оба моих кармана оттопырены, аккуратно достаю из каждого по киндер-сюрпризу. Трясу над ухом сначала один, потом другой — который из них отдать сестре? — спрашиваю маму, мама пожимает плечами: решай сама. Поезд останавливается. Входят двое детей, это цыгане, девочка и мальчик. Грязные и плохо одетые, не по погоде — на мне куртка с варежками на резинках, привязанных к рукавам, а цыганская девочка в большом свитере, обвязанная поверх него большим грязным платком. Они садятся напротив нас, мне становится страшно, и я прижимаюсь к маминому боку, сжимаю в руках киндер-сюрпризы. Девочка с мальчиком спорят

[5] Здесь: пожалуйста, тетя, пожалуйста.

о чем-то шепотом, он тихо ее ругает, но она все равно встает и направляется к нам. Я не дышу и смотрю на нее, хочу отвернуться, но у меня не получается, и я продолжаю смотреть. «Тетя, — говорит маленькая цыганка, — тетя, у девочки два киндер-сюрприза, дайте один мне». Я зажмуриваюсь. В темноте я слышу, как мама вежливо, смущенно, но твердо отвечает: «Нет, извини, детка, нельзя». Девочка пробует настаивать. «Но, тетя, — говорит она, — у нее же их целых два!» Я открываю глаза, мальчик подходит к девочке, оттаскивает ее от нас, злится: «Я же говорил, остановка». Они выходят. У дверей девочка оборачивается и говорит громко: «Сука!» Говорит, смотря мне в глаза. Двери закрываются.

Я смотрю на чайные кусты. Рядом стоит Дима. «Мне кажется, во мне вся боль мира», — говорю я. Дима смущенно смотрит на меня и ничего не отвечает.

Дима

Мы прибываем в гостиницу. В холле гид прощается с нами, он пытается скрыть радость, но у него это плохо получается — слишком радостно он прощается, не дожидаясь, пока нас заселят в номера. Косится на Алю. Я тоже смотрю на нее с опаской, она сердито что-то объясняет девушке за стойкой администратора. Мила тоже наблюдает за ней, потом извиняющимися глазами смотрит на меня. Я пожимаю плечами как можно приветливее, потом вспоминаю, что мои руки опираются о столик, и поспешно прячу их в карманы. С Милой проще всего, я стараюсь быть приветливым с ней. Пытаюсь начать разговор. «Не много же мы всего узнали из этих экскурсий по стране...» — начинаю я. Она кивает, она старается меня утешить: «Да, пусть не так много, но можно ведь еще поехать на экскурсии, можно самим, и еще целая неделя на пляже, это же хорошо, да?» Она старается всем нравиться. Я киваю.

Мой номер рассчитан на двоих, кровать большая, две тумбочки. Но я один. Вздыхаю, распаковываю вещи, их у меня немного. Ложусь на кровать в одежде.

Я вспоминаю: университет, коридор, студенты толпятся рядом с аудиторией. Я смотрю на Катю, она очень красива, чем-то похожа на Наташу — не внешностью, но одеждой, манерой держаться. Хочу подойти к ней, но не решаюсь, она окружена подругами, они образуют неприступное кольцо, и я стою молча, пока не прозвенит звонок.

За ужином как-то так само получается, что мы садимся все вместе за один стол, напуганные, видимо, количеством туристов, толкотней, громкой музыкой, шумом. Аля снова чем-то недовольна, я стесняюсь общества Наташи и молчу. Одна Мила старается разрядить обстановку. Она говорит о том, что дома сейчас сыро и холодно и все время темно. Что мы вернемся домой загорелые, а все вокруг будут бледные. Мы вернемся под самый Новый год, и можно будет привезти всем необычные экзотические подарки... «Здорово же они будут смотреться под елочкой», — говорит Мила. Аля игнорирует ее слова, Наташа неопределенно кивает. Перед ней нет тарелки, только чай. «Я никогда не ем», — поясняет она.

Наташа

«Я никогда не ем», — говорю я улыбаясь. Аля презрительно косится на меня, не поднимая головы, нос — в тарелку с едой. Перед ней овощи, мясо, вода. «Десерт мне нельзя, — жалуется она, — диабет». Мила полна сочувствия, меня это раздражает, но, в отличие от Али, я прекрасно умею владеть собой. Дима молчит, он неуклюже держит вилку, я всматриваюсь и вижу, что у него на двух пальцах не хватает нескольких фаланг. Заметив мой взгляд, он краснеет. Замечает это и Мила и тут же старается отвлечь мое внимание. «Ты следишь за фигурой», — говорит она, не спрашивает, а констатирует факт, не скрывая восхищения. Я киваю, просто и дружелюбно.

Я вспоминаю. Школа, перемена. Вспоминаю, как стою в коридоре, на мне большие очки в роговой оправе, форменная блузка мала мне, ткань между пуговицами расходится, оголяя живот, волосы липнут ко лбу. Напротив меня

мои одноклассники. «Толстуха! — кричат они — Калоша! Калоша!» — и кидаются в меня жеваными бумажками.

Я встаю рано и не позавтракав отправляюсь на пляж. Гостиница стоит у самого берега, как и все остальные отели. Пляж широкий и общий. Территории отелей отгорожены от пляжа заборами. У каждого входа на пляж охрана с автоматами в руках — эти вооруженные мужчины откровенно разглядывают меня. Многие туристы следуют их примеру. Я стараюсь ни на кого не обращать внимания. Ноги вязнут в песке. Пляж огромный, повсюду лежаки, люди, доски для сёрфинга, переносные столы с сувенирами, вдалеке на привязи ведут слона. Вдоль заборов на лавках и просто на песке сидят местные, это в основном молодежь — парни в шортах, с белозубыми улыбками и глянцевыми каталогами экскурсий в руках — да старухи лоточницы в ярких национальных одеждах. Ко мне подбегают сразу несколько парней, наперебой предлагая зонтик (пять долларов), лежак (два доллара), экскурсию номер один (десять долларов), номер два (уже дороже), спрашивают: «What is your name? Do you have a boyfriend?»[6]

Отбиваюсь от них и подхожу к самой воде. Хочу сесть на полотенце, но понимаю, что мне ничего не удастся, я выбрала место на самом проходе вереницы торговцев, местных и туристов, гуляющих по пляжу. Вздыхаю и отхожу ближе к забору. Начинаю стягивать платье под радостный свист местных, сидящих вдоль забора. Начинаю злиться и спешно иду к воде.

Искупавшись, возвращаюсь к месту, где оставила вещи и полотенце, и обнаруживаю, что рядом с вещами на песке сидит ланкиец.

— My name is Vitya, — говорит он. — Welcome to Sri Lanka. Do you have a boyfriend?[7]

«Калоша! — кричат мои одноклассники. — Калоша!»

[6] Как тебя зовут? У тебя есть парень?

[7] Меня зовут Витя. Добро пожаловать в Шри-Ланку. У тебя есть парень?

III

Есть океан, Северным Ледовитым называется, между Евразией и Северной Америкой расположенный. И моря — и Норвежское, и Баренцево, и Белое море, и Карское море, и море Лаптевых, и Восточно-Сибирское, и Чукотское, и Гренландское, и море Бофорта, и море Баффина, — и Гудзонов залив, и заливы и проливы Канадского Арктического архипелага в его состав входят.

Мила

«Пойдем на пляж», — говорю я. Аля отрицательно качает головой. Мы сидим в открытом баре у бассейна. «Мы два дня уже тут, а ты ни разу так и не искупалась», — пытаюсь настаивать я. Аля сердится и заявляет, что это море для нее слишком. Слишком сильные волны и грязная вода, там слишком много людей, там вредные местные, и она хочет сидеть тут. «А если мне так надо искупаться — почему я не могу сделать этого в бассейне?» Я вздыхаю, я говорю: «Может быть, я тогда одна схожу?» Ее глаза округляются, она возмущена. «Как, — говорит Аля, — как ты оставишь меня в чужой стране?» Я снова вздыхаю, смотрю в сторону пляжа и понимаю, что у меня не хватит духу продолжать возражения. Открываю книгу, в которой у меня заложены распечатки. На самом деле это сканированные страницы, написанные от руки, и мне тяжело разбирать буквы.

Гроб, ты в земле, покойник в тебе.
Он ничего не видит, ничего не слышит,
Ни о чем не плачет, ни о ком не страдает.
Так бы и... (имя)
Боли не слышать и не страдать.

От чтения меня отрывает Алин голос. «Мне скучно», — говорит Аля. Я закрываю книгу и поворачиваюсь к ней. «Мы с родителями много ездим, я была, например, в Таиланде, и в Китае была, и в Доминикане была, — перечисляет она, — но такой скуки нигде не припомню. Всегда анимация какая-то при отелях была, развлечения, музыка. А тут в баре напитки платные к тому же», — жалуется Аля таким тоном, как будто я не только хозяйка гостиницы, но и президент самой Шри-Ланки.

Я не перебиваю ее, и чем дольше она говорит, тем больше находит причин сердиться — ей не нравится вся страна в целом и куча мелочей в частности. Я мужественно слушаю ее, не перебиваю. Каждому надо, чтобы его слушали. Незаметно я начинаю снова всматриваться в свои листы.

Укрепи его, Матерь-земля, застолби его.
Окаменей... (имя), одеревеней.
Камню не больно, дереву не тошно,
В теле боли конец. Слово мое крепко, делу венец.
Истинно. Истинно. Истинно.

«Номер у нас маленький, душ еле работает, напора нет никакого почти, а простыни влажные, грязные какие-то, и одежда не сохнет», — чуть не со слезами говорит Аля. «Это от влажности», — машинально поправляю я, спохватываюсь, но уже слишком поздно. «От влажности?! — чуть не кричит Аля. — Да когда мы были в Испании...»

Я вспоминаю. Я дома, просыпаюсь в своей комнате, я на кровати, звонит телефон, он закатился под подушку. Поднимаю трубку, это Илья. «Ты не спишь?» — говорит он. «Уже нет», — хриплю я. «А почему ты не спишь в три часа ночи?! — возмущается Илья и, не дожидаясь ответа, сообщает сердито: — Я купил марку, вот она лежит передо мной на столе, вот я сижу, вот марка, мне есть ее или не есть?» Я сажусь на кровати. Комната черно-оранжевая, это потому что темно, а на улице горит фонарь, от него на стенах пятна оранжевого света. Я медлю с ответом, кусаю губы. «Так что? — говорит Илья. — Тебе что, тебе дела нет, съем я ее или нет? Тебе плевать, да? Ты говорила, чтобы я не ел, ты сама говорила». «Не ешь», — говорю я. «Нет, я съем!» — сердится он. «Хорошо, ешь», — говорю я и понимаю, что сейчас заплачу, я слышу это в своем голосе. «Мне плохо, — говорит Илья. — Мне есть или нет?» Я молчу. «Отвечай!» — говорит Илья. «Как хочешь», — наконец отвечаю я. «Пошла ты!» — кричит он и вешает трубку. Я понимаю, что плачу. Он перезванивает почти мгновенно. «Помоги мне! — говорит Илья. — Знаешь, мне так плохо, ну помоги мне, ну сделай хоть что-то уже, а?» «Хочешь, я приеду?» — говорю я. Я включаю свет, встаю, одеваюсь.

Аля

Когда я говорю Миле, что хочу пойти написать жалобу, я понимаю, что она не слушает меня. Сдерживаюсь, чтобы не накричать на нее, мне плохо, и я не знаю, что сделать, верчу головой, осматриваю территорию. Заявляю, что устала и хочу отдохнуть в номере, а Мила, Мила пусть сколько угодно купается в грязном море, пусть делает что хочет, мне все равно. Я хочу с ней поссориться, но у меня не получается, она не ссорится со мной, и это тоже раздражает, как и все вокруг. Подхожу к номеру и вижу, что его убирают. Местная девушка перестилает постель. «Can you help me?»[8] — говорит она. Я возмущаюсь. Нет, не могла бы! Она не понимает по-русски, я не знаю английского. «Can you help me?» — говорит она и протягивает мне простыни. Я чуть не плачу и выбегаю в коридор. Убрав номер, она вкатывает в коридор большую тележку, проходит мимо, сердито глядя на меня. Я злюсь, захожу в номер, хлопаю дверью.

Хожу по номеру туда-сюда. Он слишком мал для двоих, это меня тоже раздражает. Достаю из холодильника инсулин, делаю укол. Включаю телевизор, но ничего не нахожу на русском. Кидаю пульт на кровать, кидаю неаккуратно, он падает на пол, крышечка отлетает и батарейка закатывается за шкаф.

На тумбочке лежит Милина записная книжка. Листаю ее. «Список подарков» — написано сверху страницы. Дальше идут имена. Фыркаю. На ее тумбочке самодельный импровизированный алтарь, куколка-оберег, сделанная то ли из мочалки, то ли из каких-то ниток, вокруг куколки разложены ракушки и бутоны цветов, растущих на территории.

Я вспоминаю. Мы стоим в церкви. Я, подросток, высокая и бледная, моя мать, дядя Толя. У матери опухшие глаза. Она сжимает пальцами тонкую свечку; у нее длинные ногти, как накладные. Дядя Толя переступает с ноги на ногу, тяжело дышит, у него ожирение или аллергия на ладан. Мама ставит свечку за

[8] Не могли бы вы мне помочь?

упокой и промокает глаза носовым платком, протягивает еще одну свечку мне, но я качаю головой и прячу руки за спину. «Альбина!..» — сердито говорит мать, она говорит шепотом, сердитым шепотом. Я выхожу на улицу. Мама догоняет меня, она держится за дядин Толин рукав, всем своим видом показывая, как ее плохо. «Алечка, — говорит мать, — все будет хорошо. Мы забираем тебя в Москву».

На моих коленях все еще лежат ампулы с инсулином. Я спохватываюсь, встаю и убираю их в холодильник. Я плачу.

Дима

Завтрак. Я сижу за столом один, на завтрак приходит гораздо меньше народу, чем на ужин. Когда официант проходит мимо меня, я, набравшись смелости, окликаю его. «Sorry, — говорю я, — sorry, have you coffee?»[9] Он качает головой «No, — говорит он, — no, we have a tea, a lot of tea»[10]. «А кофе?» — говорю я. «Тea», — предлагает он. Видимо, я сильно расстраиваюсь, и он старается утешить меня. «Я постараюсь найти растворимый кофе для вас», — говорит он.

Я вспоминаю: я на кухне, я варю кофе в турке, стою над плитой, на обеих моих руках все еще по пять пальцев. Входит сестра, не здороваясь, плюхается на табуретку, чуть не падает с табуретки. «Ох!» — говорит сестра. Я молчу. «До утра в клубе остались», — говорит сестра. Я фыркаю. «Дима, ты дурак!» — говорит сестра. Игнорирую. Наливаю кофе, сначала ей, потом себе. «У нас нет молока», — говорю я. «Забей! — говорит сестра, отхлебывает кофе и борется с рвотным рефлексом. — Ты ложился?» — спрашивает сестра. «Нет, — говорю я, — нет, я не ложился. Я писал». «И как оно?» — говорит сестра. Меня захватывает вдохновение, я хочу рассказать, забывая про то, как презираю свою глупую сестру, я начинаю рассказывать, я говорю: «Понимаешь, это путеводитель по Праге. Строго говоря, все построено таким образом, что обычные пешие маршруты по историческим местам... — сестра зевает, но я не обращаю внимания, меня несет, я хочу рассказать ей все, хочу увидеть понимание на ее лице, — по историческим местам... они хитро переплетаются с сюжетом книги, это история любви, не подумай, никакой пошлости в этом нет, превосходная идея, не правда ли?»

Она с сомнением смотрит на меня, ее глаза чуть припухли, а еще она плохо смыла косметику с глаз, подводка побледнела, и ее удивленный взгляд похож на взгляд панды. «Я распечатаю эту книгу, возможно, даже заламинирую, — продолжаю я. — У Кати в марте день рождения, я подарю ей два билета на неделю в Чехию, понимаешь, к чему я веду?» «К тому, что ты долбанулся на Праге?» — спрашивает сестра. В ее голосе я слышу сарказм, отмахиваюсь, как от мухи, и поясняю, я хочу, чтобы она поняла меня, я говорю, что мы поедем в Прагу, и там, уже там, я вручу ей свою книгу, я пишу свою книгу специально для нее, она будет польщена, и там, в центре Праги, я скажу ей, что я люблю ее. Я замолкаю, конец моей речи прозвучал немного помпезно, лишний пафос, но я слишком доволен собой. «Ты дурак! — помолчав, повторяет сестра. — Ты дурак, — говорит она, — и бегаешь за ней четыре года. Ты дурак, Дима, и это, видно, не лечится». «Почему, — спрашиваю я, — ты не понимаешь? — сержусь я. — Катя сама мечтала о Праге, сама, сама, она говорила, что никуда не уезжала из Петрограда уже очень давно». Сестра пожимает плечами. «А что это за город — Петроград? Где он находится, далеко от Питера?» — говорит она, стараясь сменить тему. Я вздыхаю, встаю из-за стола и молча ухожу из кухни.

От воспоминаний меня отвлекает чей-то голос. «Ей, — говорит кто-то, — ей, Дима, прием». Поднимаю голову. Надо мной наклоняется Наташа. Пугаюсь. «Послушай, можно присесть?» — спрашивает она. Я киваю, смущаясь и злясь на себя за свой глупый вид, за то, что так медленно соображаю. «Послушай, — говорит она, — ты ведь ходишь на пляж, да? У меня к тебе просьба, у меня просьба, и я была бы рада, если бы ты согласился мне помочь... — Она не ждет моего согласия, заранее зная, что я не стану возражать, в этом вся Наташа, она продолжает: — По-

[9] Извините, у вас есть кофе?
[10] Нет, но у нас есть чай, много чая.

слушай, ты не мог бы сделать вид, что ты мой парень, ну... что мы вместе, а? Мне очень надо, я там не могу находиться одна... Местные...» Не понимаю ее. Она поясняет: «Местные, они не дают прохода! Не только мне. Просто как мафия такая — клеятся к туристам, то да сё, слушай, помоги, а?»

Мила

«Рано темнеет», — говорю я. Мы снова сидим у бассейна, сидим в баре, я и Аля. Она угрюмо кивает. «И тогда она заставила меня убирать номер самой, прямо вместе с ней», — жалуется Аля. Я делаю сочувственное лицо, хотя на самом деле мне не жаль ее, и она это знает. «Ну давай хоть сейчас к морю выйдем, подышим свежим воздухом, сейчас не жарко, народу уже нет», — уговариваю ее я без особого энтузиазма, на автомате, но она неожиданно соглашается, и мы идем.

Я снимаю сандалии, бегу к воде. «No swimming!» — кричит мне вслед охранник, то есть «не плавать!» — опасно! Я киваю, подхожу к кромке воды. Из темноты появляются волны, они выходят вообще из ничего и исчезают, упираются в песок, как в полоску, просачиваются сквозь землю и исчезают. «Смотри, — говорю я, — смотри!» Мы идем по пляжу. «Смотри!» — говорю я и... ничего не могу ей объяснить.

Я вижу маяк. «Смотри, — говорю я. — Это маяк», — говорю я. Я рада. Луч света похож на белую лазерную указку, он совсем маленький, он далеко. Мы идем к нему — я и позади меня Аля. С одной стороны от нас остаются гостиницы, заборы, огни, с другой — большое ничто, пустота, из которой выползают волны, мы идем по тонкой линии, в которой волны исчезают, врезаясь в песок. А потом они подходят к нам: две фигуры появляются из темноты, маленькая и длинная, плотная тень. Это двое местных. «Hi!» — говорят они, то есть говорит один, а второй молчит, но кто из них сказал *hi*, в темноте непонятно. «О йе!» — говорит Аля. Я плохо соображаю, я тоже говорю им *hi*, что означает «привет».

Они говорят, что ищут черепах на пляже. Говорят, что *big turtles*, большие черепахи, ночью выходят на берег, если они переворачиваются на спину, им уже не подняться, им нужно помочь перевернуться обратно. «Мы идем на маяк», — говорю я. И дальше мы уже идем вместе.

Аля

«Эти там стоят, ждут нас», — говорю я. Мила меня не понимает, она не может после того, как проснулась, сразу начать хорошо соображать. «Я видела, — уточняю я, — видела, когда шла на завтрак. Они там, у входа на пляж, рядом с охранниками». Мила пожимает плечами, она начала соображать, этот ее жест... он означает «и что?». «Надо пойти к ним, — говорю я. — Они обещали отвезти на маяк на лодке, ночью... — помнишь?»

Мила удивлена. Она смотрит подозрительно, потому что я слишком веселая. Наверное, у меня выходит слишком неестественно, наверное, я переигрываю. «Что? — говорю я. — Ты же сама хотела что-то делать, ты же говорила: «Аля, возьми себя в руки!» Я и взяла, — говорю я. — Пойдем!» «Зачем?» — говорит Мила. «Потому что я хочу», — говорю я. И это аргумент. И мы идем, и они рады нас видеть. Самин и Нуан, их так зовут. Это я напоминаю Миле. Мы ждем лодку на пляже. «Спроси, сколько стоит экскурсия», — прошу я Милу. Она спрашивает: «How many there is an excursion?»[11] «No money», — качают головой. Здоровый, рослый обижен. «New friends, — говорит он. — New friends»[12].

В лодке меня укачивает, я жалуюсь, оба новых друга охают, предлагают воды, лодку ведет рыбак, старый и беззубый. Он высаживает нас, причала нет, это маленький остров, грязный — коровьи лепешки на песке, водоросли, фантики от чипсов. А еще там коровы, они просто ходят по острову. Сами, без людей. Мы поднимаемся к маяку, Мила идет босиком по грязи и битому стеклу, я фыркаю: это Мила, у нее горят глаза, как будто она увидела вдалеке Христа или что-то в этом роде. Два смотрителя, местные. Один просто дядька, другой — совсем старик. Дают нам воды из бойлера

[11] Сколько стоит экскурсия?
[12] Бесплатно. Новые друзья.

в их комнате. Я смотрю на комнату. На полу лежит старое одеяло, на нем — новый айпод на паузе. Качаю головой.

Вверх на маяк я не поднимаюсь, отказываюсь, я же не дура. Конечно, не говорю так, но думаю, и, конечно, по мне это видно. Мила лезет одна. Я остаюсь с тем новым другом, который ниже ростом. «Самин», — напоминает он. Он достает из кармана пакетик травы, косится на меня. Осторожно предлагает, говорит что-то по-английски, я не понимаю, но соглашаюсь, и в его руках появляется маленькая бумажка.

Мила и новый друг номер два спускаются, весело болтая о чем-то на английском. Меня злит то, как легко она находит со всеми общий язык. Демонстративно затягиваюсь самокруткой, кашляю. Я снова в центре внимания. Милу это злит. Она говорит, что ей не нравится идея с марихуаной, но я-то знаю, что она злится из-за того, что все снова говорят обо мне и со мной. Новые друзья садятся прямо на песок и скручивают новый косяк. Мила отказывается, но они делают два — себе и смотрителям маяка — in gratitude[13].

«New friends!» — радостно комментирует Самин. У него поплывший взгляд. Я встаю, и у меня кружится голова, снова сажусь.

Я вспоминаю: дом, мама и я, между нами стол, я сижу за ним на стуле, я зажимаю уши руками, мама напротив меня, она кричит, сердится. «Почему ты отключила телефон?» — требует ответа она. Мама хочет знать, почему она не может со мной связаться. «Потому что мне никто не звонит! — кричу я в ответ, я зажимаю уши и кричу: — У меня нет друзей! Вообще! — кричу я. — Звонишь только ты, и я не хочу тебя слышать!»

IV

Есть океан — Тихий, самым большим океаном на Земле является, через него линия перемены дат по сто восьмидесятому меридиану проходит, и десять тысяч островов в этом океане находятся. И моря — и Берингово, и Охотское, и Японское, и Восточно-Китайское, и Южно-Китайское, и Желтое, и Австрало-Азиатское, и Коралловое море, и Тасманово море, и море Амундсена, и море Беллинсгаузена, и море Росса — в его состав входят.

Наташа

Мы сидим на пляже, я и Дима. Смотрим на то, как сёрфингисты заходят в воду, их сшибают волны, они падают... Я смеюсь. Дима воодушевляется и предлагает взять лежак и зонтик. «Лежаки», — поправляется он, он краснеет. Я пожимаю плечами и оглядываюсь на местных. Они сидят у забора, у пункта проката лежаков, и смотрят на нас. Но не подходят. Потому что я с Димой.

«Я никогда не брала отпуск, ни разу», — вдруг говорю я. Мне хочется поговорить с ним, рассказать ему все. Дима смотрит на меня так, как будто видит впервые, именно видит, меня, а не мою фигуру и контур губ. «Много работала, а отпуск брать не приходило в голову просто, — продолжаю я. — И вот сюда приехала. Я, когда закончила университет, добилась гранта в Лондоне, одна преподавательница помогла, хотя мы с ней и воевали поначалу, потом подружились, — говорю я. — Осталась в Англии работать. Потом два года в Стамбуле. Потом в Москву вернулась, — говорю я. — А про отпуска и забыла!» — смеюсь я.

Дима не смеется. Он думает, потом кивает. «Здесь хорошо, — говорит он. — Никогда не думал, что поеду сюда, — и прибавляет доверительно: — собирался в Чехию, а приехал на Цейлон. Чудно!» — говорит Дима.

Дима

«Собирался в Чехию, а приехал на Цейлон, — говорю я, — чудно!» — прибавляю я улыбаясь. Получается натянуто, потому что смешного в этом мало. Я замолкаю и смотрю на море.

Я вспоминаю: я в ванной, сижу на корточках и жгу свою рукопись. Огонь почти задевает пластиковую шторку с желтыми рыбками, и я отдергиваю ее рукой. Звонит телефон. Поднимаюсь и отвечаю. Это Катя. «Привет», — говорит она. Я киваю, потом спохватываюсь —

[13] В благодарность.

она же не видит меня, — здороваюсь. Она говорит, что не хотела меня обидеть, она извиняется. «Прости, — говорит она, — если ответила тебе резко, просто неожиданно было, ну когда ты достал билеты в Прагу. Понимаешь, — втолковывает она, втолковывает, как маленькому ребенку, — такие подарки не дарят незнакомым людям. Прости еще раз», — говорит она. «Да, — говорю я, — да, я понимаю», — говорю я. Я слышу, как она облегченно вздыхает. «Знаешь, — продолжает она, — ты, кстати, подкинул мне хорошую идею. Там и правда хорошо было бы побывать, — объясняет она. — Я поеду с друзьями на каникулы, — говорит она. — Ну пока!» — прощается она. Ее голос повеселел, и больше ее не мучает совесть. Когда в трубке раздаются гудки, я кладу телефон в карман и смотрю, как по эмали ванны расходятся бледные рыжеватые пятна от сгоревшей бумаги.

Мила

Мы сидим в темноте. В кустах. Оказывается, вдоль забора, между кустами и решетками, идут ряды импровизированных лавок и стульев. Аля и два ланкийца снова курят. Качаю головой. «Shri-lankijskaja vodka, a coco»[14], — предлагает мне бутылку Нуан. Отказываюсь. «You want to smoke»[15], — настаивает он. Вздыхаю, смотрю на него, получается снизу вверх. Кажется, что его глаза и зубы светятся фосфором. «My friend, my boyfriend is the addict»[16], — говорю я. Нуан не понимает. «Injections»[17], — пробую объяснить я, показываю на себе: как будто делаю пальцем укол в вену. Он качает головой. «Bad»[18], — говорит он. Придвигается ближе и пробует обнять меня. Я вскакиваю. «Аля!» — кричу я, я злюсь, но мне не страшно. Аля смеется. «Аля! — кричу я снова. — Так и знала, что этим все кончится, — злюсь я. — Аля, пошли домой, — говорю я. Выхожу к воде, высокая фигура следует за мной. «Why you don't want?»[19] — спрашивает человек. Он втрое шире меня, мы стоим друг напротив друга. Я отступаю назад. Он стоит не шевелясь, не улыбается, и кажется, что он может прыгнуть на меня, навалиться большой медвежьей тенью в любой момент.

Из-за кустов выбегает Аля. «Блин! — кричит Аля, — Он пристает ко мне!» — истерично кричит она. Она бежит по пляжу, оставляя позади меня большую тень детины по имени Нуан, к которому подходит маленькая, с меня ростом, тень второго нового друга — Самина.

«Значит, так! — говорю я — Sit down»[20]. Говорю очень строго и двигаюсь на них. Оба слушаются и усаживаются на песок. Я стою напротив них, моя тень на песке вдвое больше меня. «Так нельзя, — говорю я по-английски. — Нельзя заниматься сексом с незнакомыми людьми». «No sex? — спрашивает Самин. — Why?»[21] «Потому что это неправильно», — спокойно и твердо втолковываю я. «You and I, we have sex, you give me money for sex! — возмущается Нуан, разводя руками. — It is a job, a job on a beach!»[22] — втолковывает мне он. Я топаю ногой, получается глухо, потому что босая пятка стучит по песку. Да нет же, ругаю я их, это плохо, не все туристы такие. И это вообще плохо. Я сбиваюсь и перехожу на русский, повышая голос. «Как вам не стыдно! — негодую я. — Марихуана — тоже плохо, shame! You are bad evil people! — ругаюсь я, машу руками. — Shame. Не все туристы такие, нельзя приставать к женщинам, к мужчинам, кстати, тоже нельзя. И обманывать людей нельзя, так делают только злые, подлые люди!» Чем больше я говорю, тем больше прихожу в ярость. Я втолковываю им, как детям, говорю о доверии, об обмане, о понятии «дружба», о деньгах, о русских людях, которые вовсе не тупые бездушные богачи, какими они представляются местным. Местные друзья сидят тихо, сгорбившись, и покорно выслушивают мою пламенную речь, не перебивая и, кажется, не понимая ни слова. «Shame,

[14] Шри-ланкийская водка из кокоса.
[15] Хочешь покурить?
[16] Мой друг, мой парень — наркоман.
[17] Инъекции.
[18] Плохо.
[19] Почему ты не хочешь?
[20] Присаживайтесь.
[21] Без секса? Почему?
[22] Ты и я, мы занимаемся сексом, ты даешь мне деньги за то, что у нас был секс. Это работа, работа на пляже.

you are bad evil people»[23], — повторяю я. Они пытаются возразить, но я не даю им вставить ни слова. «Ведите меня домой!» — приказным тоном заявляю им я. Они встают и молча провожают меня по пляжу до входа в гостиницу.

Аля

Меня будит звонок стационарного телефона. Трубку берет Мила. Она одевается. Она говорит: «Наши местные друзья! Они пришли на ресепшн». Я возмущаюсь, я отказываюсь идти с ней. Мила пожимает плечами. «Они проводили меня домой, извинились», — говорит Мила. Я злюсь и, забываясь, кричу на нее. Поднимаюсь на локтях. Фу, опять сырые простыни — мне хочется стонать, я перебиваю саму себя и обвиняю Милу в том, что это из-за нее мы вообще поперлись на этот пляж. Из-за нее вообще поехали в эту страну. Она не слушает меня. Как обычно, стоит и терпеливо ждет, когда я закончу. Это всегда тупик, и бессилие, и духота. Все оттого, что она никогда не отвечает мне, не кричит в ответ. Я утыкаюсь лицом в подушку и слышу, как она закрывает дверь: застывает на пороге, борется с желанием хлопнуть дверью, аккуратно прикрывает ее. Замок щелкает, и я остаюсь одна.

Снова заснуть у меня уже не получается. Я верчусь в кровати, меня бесят простыни, и я откидываю их, сбивая ногами в ком. Вытягиваюсь на спине, складываю руки по швам, зло буравлю глазами потолок с отсыревшей облупившейся штукатуркой. Потом мне становится очень тоскливо. Очень одиноко и пусто. И я сворачиваюсь набок. Со стороны открытого балкона доносится чей-то смех.

Наташа

На закате мы вместе с Димой уходим с пляжа. Войдя на территорию нашего отеля, я кладу полотенце в специальную корзину, ставлю галочку в блокноте напротив своей фамилии. Дима стоит рядом, медлит. Потом предлагает пойти на ужин вместе. «Хотя здесь к тебе никто из местных не пристанет и так», — говорит он. Он пробует шутить. Я киваю. Мне почему-то становится тоскливо, и между бровей появляется неглубокая вертикальная морщинка, я знаю это, я дотрагиваюсь до нее пальцами. «Надо выпить что-нибудь сегодня, что ли, — говорю я, — все включено, а мы ничего не пьем». Дима немного воодушевляется моими словами.

Я прихожу в столовую в длинном платье, и люди оборачиваются мне вслед. Почему-то меня это раздражает. Дима ест быстро, опустив голову и не поднимая глаза от тарелки. Он стесняется своих пальцев, я изучила их — на правой руке у него не хватает двух фаланг, на левой — трех. Я прошу официанта принести нам бутылку вина с собой, room number — называю мой номер комнаты, он приносит быстро. «Прямо трое из ларца!» — смеюсь я, и мы уходим на пляж.

Он ложится на песок и смотрит на небо. Это движение говорит о том, что он все же начал мне доверять и вообще чувствует себя здесь почти комфортно. Мы передаем друг другу бутылку и молчим. Тоска наваливается на меня все сильнее. «В школе меня дразнили калошей», — вдруг говорю я. Дима привстает на локтях, я слышу, как песок скрипит под его руками. И меня прорывает: я говорю, говорю, говорю... «Я не всегда была такой, как... — запинаюсь, — как сейчас... — Я говорю так, как будто стараюсь уговорить его, убедить в своей правоте: — Я работала над собой, всю жизнь, ну вот со школы. Поставила себе цель, — говорю я, — цель, чтобы меня снимали для глянцевых журналов. И шла к ней, к этой цели. Много, долго. Для такой внешности нужны деньги, и я училась, работала, а потом еще и еще...» Я чувствую, как мой голос, действуя сам по себе, без моего участия, собирается сорваться, и пытаюсь замолчать, но у меня ничего не выходит. «А внутри пусто! — почти выкрикиваю я, а потом собираю себя в кулак, поворачиваюсь лицом к Диме. — Почему у меня внутри так пусто?» — говорю я, разводя руками.

Я умолкаю и отворачиваюсь. Молчит и Дима. Мне вдруг становит-

[23] Стыдитесь, вы плохие, злые люди.

ся страшно, что он встанет и уйдет. Я привстаю, смотрю на него. Он не уходит.

«Пару лет назад я решил покончить с собой», — вдруг произносит он. Я оборачиваюсь, но Дима смотрит в пустоту, туда, где из нее выползают волны. «Я тогда работал на заводе, — запинаясь, продолжает он, — ну, знаешь, за станком. Мы штамповали таблички. С номерами домов. И еще таблички для троллейбусов и так далее. Я думал, что люблю одну девушку, которая мне отказала, и вот после этого отказа я пришел к выводу, что не хочу жить здесь. В смысле — чтобы меня не было. И я долго об этом думал, постоянно. Придумывал, как бы так все спланировать. Планировал, планировал... — он прерывается, но потом продолжает снова: — И однажды до того задумался, что станок оттяпал мне пальцы. Вот так», — говорит он и смотрит на меня. И мне почему-то становится легче.

V

Есть океан — Южный, и моря — и море Уэдделла, и море Скоша, и море Беллинсгаузена, и море Росса, и море Амундсена, и Дейвиса, и Лазарева, и море Рисер-Ларсена, и море Космонавтов, и море Содружества, и море Моусона, и море Дюрвиля, и море Сомова — в его состав входят.

Мила

У ресепшна меня ждет Самин. Он протягивает мне букет цветов. «I'm sorry»[24], — говорит он. Он спрашивает, не могла бы я сейчас пойти с ним в их деревню. Я смотрю на него. Самин ростом с меня, Самин примерно моей комплекции. У него несчастное лицо и жалкий вид. Я киваю, и мы выходим из гостиницы на улицу, по которой ездят машины и рикши. Проходим несколько лавок, сворачиваем на узкую улицу с маленькими каменными хибарками, за нами бежит стайка полуодетых детей. «It is Nawan house»[25], — поясняет мне он. На пороге стоит женщина в национальном платье. «Nawan's mama, mama no speak English»[26], — поясняет Самин. Я на автомате протягиваю ей цветы, она приглашает нас в дом. Маленькая комната пуста, там есть только широкая деревянная лавка и ковры на полу, в углу большой алтарь, статуэтка Будды, украшенная цветами и свечками. Окна забиты фанерой, дверей нет, только входная дверь — дверь, в которую мы вошли, — сплетена из соломы. Меня усаживают на скамью, вкладывают в руки плошку с чаем.

В комнату заходят дети — две девочки, маленькая девочка и большая девочка. Маленькая девочка боится и прячется за мать. Входит Нуан, он тоже в национальной мужской юбке, он смущен и сердит. «This is my family. I am not bad man — because my mother is good»[27]. Он говорит мне, что не может быть плохим человеком, раз у него такая хорошая семья, он хороший, я ошиблась, он не злой, говорит он. «Злые люди попадают в ад к демонам», — говорит он. Его мать кивает, показывает жестом: хороший сын, хорошая семья. «Friends, good friends, — говорит он. — Sorry». Я вдруг улыбаюсь и начинаю плакать.

Дима

«Это не страшно, — говорит Наташа, — перестать бояться. Пойдем!» Я стою на песке, она уже по колено в воде. «Я научу тебя плавать», — говорит она. Я иду за ней. «Главное, не падай, прыгай вместе с волной», — говорит она и уверенно берет меня за руку, вкладывает свою тонкую руку в мою, обезображенную. «Волны — живые и сильные, они как живые», — говорю я ей, и мы ныряем, мир переворачивается, и берег со всеми людьми теперь существует под странным наклоном, а небо занимает три четверти пространства, которое я вижу своими глазами, я закрываю глаза, потому что в них попадает соль. На берегу нас ждет Аля. Я в первый раз вижу ее на пляже, я удивляюсь. Она говорит, что поссорилась с Милой. Говорит, что Мила

[24] Я сожалею.
[25] Это дом Навана.
[26] Это мама Навана, мама не говорит по-английски.
[27] Это моя семья. Я не плохой человек, потому что моя мама — хорошая.

пропала, ходит в деревню к местным. Она сердится, разводит руками, предлагает вызвать милицию. «Полицию», — машинально поправляет ее Наташа, и Аля топает ногой. «Вы не понимаете!» — почти кричит она. Мы стоим напротив нее, как будто мы спорим, как будто у нас разные мнения и как будто мы с Наташей заодно. Это странное единение. Она тоже его чувствует, мы смотрим друг на друга и улыбаемся. Аля буркает что-то оскорбительное, поворачивается резко и резко уходит. А мы так и остаемся стоять плечом к плечу и смотрим ей вслед в полуразвороте друг к другу.

Аля

Я жду ее в номере, лежу на кровати и смотрю на дверь, получается, что я лежу на спине, но голова повернута вбок. Так лежать неудобно, но я жду, когда придет Мила. Уже темно на улице. И в комнате горит свет, а по стене ползет какое-то насекомое, я боюсь его и периодически проверяю, где оно: поворачиваю голову и смотрю. А потом снова смотрю на дверь. И Мила входит.

«Ты больная», — говорю я, сразу говорю, потому что очень хочу поссориться. Мила качает головой, проходит к своей кровати, кидает рюкзак. Она ждет продолжения моей речи, но я заставляю себя молчать и ждать, что она скажет. И ей приходится говорить, потому что я молчу. «Я не могу, понимаешь», — говорит она. И я яростно трясу головой. Она поднимает руку ладонью вверх: дай закончить — говорит этот жест. «Я не могу просто загорать на пляже теперь, — говорит она. — Если я пытаюсь доказать им, что я им друг, good person[28], я провожу время с ними, меня водили в школу, мы рисовали с детьми...» Она улыбается, вспомнив это, и я вижу, как светлеет ее лицо.

Мне хотелось бы быть там с ними, тоже пойти в эту школу, я начинаю сердиться, я нарочно кричу ей обидные слова, обзываю ее. «Ты трахаешься с аборигенами!» — кричу я. Получается так, как будто я выплевываю эти слова. Мила отвечает спокойно. «Нет, — говорит она, — нет, это неправда, и ты знаешь это». Она очень спокойна, и мне становится еще хуже. Я отворачиваюсь к стене, смотрю на шкаф, на насекомое, которое ползет по стене. Она молчит, а потом я слышу, как она встает и выходит из номера. Она не хлопает дверью, аккуратно ее прикрывает, а насекомое готовится перебраться на стену, к которой примыкает изголовье моей кровати, и я встаю и ложусь на Милину кровать.

Мила

Мы сидим на пляже, я и два новых друга. С нами еще несколько местных парней, они снова курят марихуану, смотрят на туристов, тыкают пальцами, переговариваются на родном языке. Потом посылают одного из них к пожилой паре, оба старика белые, только приехали, это видно. Он выходит к ним из-за кустов. «Job», — поясняет Нуан. Он показывает на кучку парней справа от нас, в кустах, на лавке. Они сидят, сгорбившись над мобильным телефоном, смотрят видео. «Gays, job. Sex with men»[29] — презрительно поясняет Нуан. Я отвечаю ему по-русски, нарочно не перевожу, я не хочу, чтобы он понял меня, потому что он все равно не поймет, я просто хочу сказать. Я говорю: «Знаешь, это же океан, я думала, это рай! Рай на земле! А это неправда. Я мечтала, что мы приедем сюда с Ильей, сюда или в Индию, не важно, просто на океан, и что все станет хорошо и будет хорошо, что здесь — просто рай на земле и что здесь вообще нет боли и всей этой дряни...»

Развожу руками. Он кивает, ничего не понял, я же говорила по-русски. «Мне кажется, во мне вся боль мира, и ваша, твоя боль тоже», — говорю я ему. «All is ok?»[30] — спрашивает он. «Да, — отвечаю я. — Yes, all is ok». «No money — no honey!»[31] — смеется он. Я улыбаюсь, и мне грустно.

К нам подползает калека. Его знают, здороваются, все пожимают друг другу руку. Калека разворачивает тряпки, которыми обмотаны его коленикультяпки. Оказывается, у него есть ноги. Выпрямляется. Мы в кустах.

[28] Хороший человек.

[29] Геи, работа, секс с мужчинами.

[30] Все в порядке?

[31] Нет денег — нет веселья.

Со стороны берега, где стоят лежаки, этого не видно.

Наташа

«Что я могу дать тебе?» — говорю я. Я смотрю ему в глаза, смотрю в глаза Диме, он смотрит на меня снизу вверх, потому что я лежу на нем, я опираюсь ладонями ему в плечи, разведя локти, как будто я солдат, который делает отжимания на полу. «Что я могу дать тебе, чем помочь...» Я говорю тихо, и это не вопрос, просто слова, которые мне хочется сказать. В номере темно, со стороны балкона через занавески до нас долетают свет и звук, но очень глухо, как через фильтр. У него перекошенное лицо. На этом лице есть и одиночество, и страх, и грусть, и боль, старая и давняя, и боль новая, которая возникает от того, что мы делаем с ним сейчас, в эту минуту, в этой темноте... «Что я могу дать тебе, как забрать твою боль?» — говорю я, и наклоняюсь ниже, и закрываю глаза.

Мила

«Что я могу дать тебе?» — говорю я. Я лежу на полу, моя щека прижимается к земле, пол из земли, рядом со мной, совсем близко, пробегает таракан, большой, таких разводят дома в террариумах, у него много лапок, он бежит куда-то мимо меня, я смотрю на склонившееся надо мной лицо, кажется, белки глаз светятся в темноте, темные зрачки, белые зубы не видны, потому что он не улыбается, он молчит и смотрит на меня, наклоняется ближе... «Что я могу дать тебе, чем помочь? — говорю я по-русски. — Как забрать твою боль?» — говорю я. Он ничего не понимает. Baby, baby — детка, детка! Голос хриплый и нетерпеливый, он наклоняется, и я закрываю глаза.

Аля

Я размазываю остатки насекомого по обоям Милиной книгой. Из нее вываливаются распечатки, но я не обращаю внимания. У меня дрожат руки, я отбрасываю книгу, мне противно, меня передергивает. Я подхожу к холодильнику, вытаскиваю коробочку с инсулином, открываю, пытаюсь достать ампулу, но коробка выскальзывает из моих рук, она открыта, она падает на пол, ампулы разбиваются.

VI

Есть океан — Мировой океан называется, семьдесят один процент Земли занимающий. И океаны — и Атлантический, и Северный Ледовитый, и Индийский, и Тихий, и Южный, — и все моря, и все заливы, и все проливы в его состав входят.

Дима

Я нахожу Милу на пляже, издалека вижу ее сутулую фигурку в длинной юбке, бегу к ней, мои ноги увязают в песке. Мила окружена местными плотным полукругом, они спорят о чем-то, я забываю про свой страх и стеснение перед ними, я подбегаю к ней, от волнения я заикаюсь, я говорю ей: «Аля! — я говорю. — Але плохо! Поднялся сахар, ей нужен инсулин». Она не понимает, я говорю слишком быстро, говорю снова, путаюсь: «Наташа, она в номере с Алей, Аля отказывается вызывать врача, что делать, скажи, что мне сделать?» Она переводит мои слова на английский. Высокий здоровый негр, почти вдвое выше меня, вскакивает, его лицо темнеет. Они спорят о чем-то, потом он быстро уходит по направлению к забору, где стоят местные машины — наполовину мопеды, наполовину машины, — на ходу делает жест рукой: иди за мной. Мила говорит: «Быстро иди за ним, вы поедете в больницу, привезете инсулин, а я в номер, давай же, что ты, давай иди!»

Я бегу за высоким негром. Он завел громкий пыхтящий мотор, я сажусь сзади, он резко трогает, колеса увязают в песке, мы петляем по узким улочкам, он резко тормозит — дорогу перебегает дикобраз, — потом снова гонит на этом ненадежном транспорте, мы выезжаем на асфальтовую дорогу, проезжаем нашу гостиницу, едем вдоль пляжа, проезжаем остров с маяком. Детина за рулем молчит, хмурится, и в зеркальце над рулем я вижу, как пульсирует надутая жила на его мощной шее.

Больница — это огромный барак рядом с дорогой. Негр выпрыгивает из тук-тука, оборачивается на меня, не закрывает свою машину, входит внутрь больницы. Я бегу за ним, вижу охрану

у входа, вижу, как дети, взрослые и старики сидят прямо на полу в большом полутемном помещении, вижу ширму, за которой врач принимает больных, вижу холодильники с лекарствами, вижу медсестер в национальных платьях, вижу калек... Я смотрю на свои руки, смотрю на калек, смотрю на свои руки, на них всего лишь не хватает пары пальцев, мне становится стыдно, а еще мне становится легче.

Наташа

У входа в гостиницу нас ждет низкорослый местный парень с дредами. «My name is Samyn», — говорит он. Он улыбается. Я говорю Диме: «Подождите, мне нужно зайти проведать Алю». Он кивает. Я открываю дверь Милиным ключом, вижу: Аля лежит на кровати, точнее, на кроватях. Они сдвинули две кровати в номере, и получилась одна большая. Работает телевизор. Аля слабо улыбается, у нее белые губы. Все в порядке, говорит Аля. Иди, все в порядке, говорит Аля. «Я позвоню, я позвоню через пару часов», — говорю я.

Мы идем за ланкийцем. Молодежь и маленькие дети ждут нас прямо на улице, они шумно радуются, говорят по-английски, говорят по-ланкийски, я ничего не понимаю, я улыбаюсь. Нас провожают в дом. Мила вместе с женщинами на кухне, во дворе. Это кухня под открытым небом. Мужчины расставляют коробки и стулья, выносят на стол большое блюдо, на которое кладут что-то в фольге. Они разворачивают фольгу — в ней огромная рассыпающаяся рыбина, печеные овощи, куриные ножки. Мила улыбается: это праздник. «В честь того, что Аля поправляется», — поясняет она.

Парень с дредами достает гитару. «No women — no cry», — тянет он, перевирая мотив и неправильно выговаривая английские слова песни. Ему подпевают, отстукивают ритм ладонями по керамическим тазам. Дети прыгают и визжат, девушки стесняются и косятся на нас, смущенно улыбаясь. Мы сидим за столом. «Никакой разницы нет, — говорю я Миле, потому что вдруг поняла это. — Все как дома. И гитара, и еда, и семейный праздник». Она кивает, я вижу по ее лицу, что она знает это, что она знает, что я теперь знаю это, и она знает, что я знаю, что она знала это давно, она рада этому.

Порыв ветра задувает многочисленные свечи.

Мила

Вчетвером сидим на пляже — я, Наташа, Дима и Аля. Аля кутается в большой плед с местным рисунком — «хороший подарок, спасибо», — старается как можно приветливее улыбнуться. «Это от местных друзей», — говорю я. Мы пьем вино. «С Рождеством! — говорит Наташа. — Хотя оно католическое, но какая разница!» Мы чокаемся. Со стороны гостиницы доносятся музыка и смех, в баре туристы отмечают Рождество. Мне грустно. «Я не хочу домой завтра», — говорю я. «Это просто отпуск, — говорит Наташа, — это игра, не настоящая жизнь. Мы вернемся домой завтра, и все пойдет по-старому». Дима протягивает мне, ей и Але по листку бумаги. Я смотрю на листок и вижу его, Димину, фамилию и имя, его телефон, электронную почту. Я благодарю его, сворачиваю бумажку и убираю в карман. Наташа говорит: «Созвонимся, конечно». Я смотрю на нее и понимаю по ее лицу, что это неправда, она не позвонит, она вернется домой и продолжит жить так, как будто ничего не случилось. Мне становится грустно, я оставила им, местным, свои адреса, номера... «Мы не потеряемся», — говорю я ей почти с вызовом, но она не верит мне, и я, глядя на ее лицо, не верю себе тоже.

В темноте Аля высовывает руку из-под пледа и сжимает пальцами мою. Я вздрагиваю, у нее холодная рука. Мы сидим вчетвером, маленькой тесной кучкой, и смотрим на волны, на огромные волны, которые берутся ниоткуда, прямо из темноты, и исчезают у наших ног.

А потом мир переворачивается.

ОБРАТНО

24 декабря 2004 года в результате цунами, вызванного сильным землетрясением на острове Цейлон, погибли сорок тысяч человек, шесть тысяч пропали без вести, сотни тысяч человек были ранены, более двадцати городов стерты с лица земли.

ЮРИЙ АРАБОВ

Конкубино

СЦЕНАРИЙ

Солнечное утро. Свежий, будто только что выстиранный город. Лика идет по улице в больницу. Чистое небо над ее головой светится солнцем, но все же за девушкой семенит маленький дождик. У Лики мокрые волосы и горящие неугасимым цветом черные глаза.

Лика проходит охрану, поднимается на лифте в реанимационное отделение. Заходит в знакомую палату... Ничего не видит из-за спин врачей, собравшихся здесь.

М е д с е с т р а (*шепотом Лике*). В шесть утра он вышел из комы!

Лика продирается вперед.

Мальчик уже сидит в кровати. Лица его по-прежнему не видно, потому что на глаза надвинута шляпа. Лика садится на краешек одеяла. Касается руки мальчика.

М а л ь ч и к (*ощутив прикосновение*). Мама!

В то же утро Яков, помятый, с черными кругами под глазами, спускается по эскалатору на знакомую станцию метро.

В офисе немногочисленные сотрудники шепчутся за его спиной и провожают его заинтересованными взглядами. На его рабочем месте копается дирижер. Компьютер стоит вскрытый, блестя микросхемами. Сам дирижер роется в письменном ящике стола и даже глядит в мусорное ведро.

Я к о в. Вы что-то потеряли?

Д и р и ж е р. Вашу операционную систему.

Я к о в. А как она выглядит?

Д и р и ж е р. Трудно объяснить. Цифры, цифры... В общем-то, пустота. Фикция. (*Шепчет на ухо.*) Но вы не расстраивайтесь. Вы только начинаете жить. И в моей жизни бывали срывы.

Я к о в (*упавшим голосом*). Не понимаю, о чем вы...

Д и р и ж е р. Сейчас адвокаты делают чудеса. У меня есть один специалист. По групповым изнасилованиям с извращениями. В юридическом смысле, конечно. Могу рекомендовать его вам...

К ним направляется Аввакум. Видя его, дирижер замолкает и начинает тыкать в развороченный компьютер паяльником.

А в в а к у м (*строго*). Зайдите ко мне! (*Ведет Якова в свою каптерку с гравюрой, изображающей аутодафе. Плотно закрывает за собой дверь.*) Ну и вляпался ты, парень! Что будешь делать? Как замнешь скандал?

Я к о в (*делая вид, что не понимает*). Вы это о чем?

А в в а к у м. Ты думаешь, мне это надо? Или фонду это надо? Наше финансирование зависит от нашей репутации! (*Доверительно.*) Итак, что ты придумал?

Я к о в (*в сомнении*). А что бы вы предложили?

А в в а к у м. Свадьба. И дело с концом. И сразу же начнешь бракоразводный процесс.

Я к о в. Согласен.

А в в а к у м. Только чтоб девка не забрюхатела. Сдерживай себя, не увлекайся... (*Спохватывается.*) Впрочем, не моего ума это дело. В двенадцать тебя вызывает Анаис. Так что будь готов к увольнению.

Распахивает перед ним дверь и выставляет в коридор. Яков в растерянности возвращается на свое рабочее место.

Я к о в (*себе под нос*). Алина донесла, сука!

Д и р и ж е р (*прикуривая от паяльника*). Мамаши все такие!

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2013, № 1.

Делает несколько жадных затяжек и прячет сигарету в карман.

Стрелки часов приближаются к двенадцати.

У большого зеркала в приемной секретарша сбривает с головы безопасной бритвой появившийся кустик зелени. Увидев Якова, режется от смущения. Делает непроницаемый вид.

Секретарша (*приложив к голове платок*). Вас ждут!

Яков входит в кабинет начальницы.

Анаис, как обычно, сидит за столом и просматривает какие-то бумаги.

Яков. Я готов... Готов на ней жениться. Чтобы сразу начать бракоразводный процесс!

Анаис (*рассеянно*). О чем вы?..

Яков. А вы разве не об этом?

Анаис (*сухо*). Личная жизнь сотрудников меня не интересует. (*Окидывает его оценивающим взглядом.*) Я хотела поговорить о вашем внешнем виде. Неужели вы не можете купить себе новый костюм, новую рубашку?

Яков. А на какие шиши? (*Вспоминает о деньгах.*) Ах да!.. Но это же не мои деньги. Мне так сестра сказала.

Анаис. Вы так зависимы от женского мнения?

Яков. Конечно. В особенности, когда сестра — не женщина.

Анаис. А часы? Какие у вас часы?

Яков смотрит на руку.

Яков. Белорусские... (*Прикладывает их к уху.*) И те, кажется, остановились.

Анаис. Конечно, покупать «Патек Филипп» вам еще рано! Но «Ролекс»? Неужели вы не можете купить себе «Ролекс»? (*Ее взгляд падает на обвязанный палец Якова. Она осекается. Говорит тоном, лишенным железа, немного растерянно.*) Что у вас с пальцем?..

Яков. Оцарапал.

Начальница, хмуря лоб, пытаясь сосредоточиться, насильно отводя глаза от обмотанного марлей пальца.

Анаис (*думая о другом*). Один мой бывший сотрудник решил схитрить и купил на пляже в Ницце у какого-то африканца поддельные «Патек Филипп» за двадцать пять евро. И это стоило ему места!

Яков (*заинтересованно*). И что же случилось дальше?

Анаис. С кем?

Яков. С часами.

Анаис. Через год мы случайно встретились на улице. Часы на его руке шли секунда в секунду.

Яков. Ну, может быть, они были настоящие?

Анаис. Это за двадцать пять евро? (*После паузы, задумчиво.*) Впрочем, кто за «Патек Филипп» даст больше? (*Снова смотрит на его палец.*) А эту марлю... вы где взяли?

Яков. Какую марлю? Ах да... Кажется, нашел.

Анаис (*требовательно*). Где нашли?

Яков (*удивляясь собственной наглости*). В Музее изобразительных искусств. Зал номер девять.

Следует томительная пауза.

Анаис. Офис не самое хорошее место для деловой беседы. Встретимся в «Астории» в семь часов вечера.

Протягивает ему руку. Яков пожимает ее и на секунду задерживает в своей...

После работы Яков приходит к себе домой. И вдруг обнаруживает, что на месте двери в квартиру — кирпичная кладка стены.

Жмет на кнопку звонка, но он не звонит. Начинает стучать кулаком в стену. На площадку выходит сосед.

Иван (Ваню). Ты мастерком постучи! Мастерком! А то так не слышно!

Яков. Кто это сделал?

Иван (Ваню). Вольные каменщики из строительного управления.

Яков. Как же сестра теперь выходит?

Иван (Ваню). Через окно.

Яков. Уйди, будь добр!

Сосед послушно уходит в свою квартиру. Яков берет забытый каменщиками мастерок и начинает простукивать кирпичи. Один из них в середине отваливается и падает внутрь. За ним падает и второй.

Яков (*в отверстие*). Лика! Мама!

Тишина. Потом слышится звук каталки.

М а т ь (*из-за стены*). Кто здесь?

Я к о в (*в отверстие*). Это Яков.

М а т ь. Почему Яков стоит за дверью?

Я к о в. Потому что Яков не может войти. Ты заложила дверь камнем.

М а т ь. Это сделал сам Яков.

Я к о в. Яков ничего не делал. Ты просто не признала Якова своим сыном.

М а т ь. Когда Яков играл «Волшебную флейту», он был моим сыном.

Я к о в. Сейчас не то время, мама. Если я начну играть «Волшебную флейту», меня посадят в сумасшедший дом!

М а т ь. Тогда зачем ты пришел?

Я к о в. Я пришел за костюмом. Начальница пригласила меня в ресторан. И я не могу прийти туда, как из «Волшебной флейты». В панталонах.

М а т ь. Ты будешь спать со своей начальницей?

Я к о в. О чем ты говоришь, мама?

М а т ь. Я говорю о том, что Яков будет спать с недостойной его женщиной.

Я к о в. Успокойся. Яков не будет спать с недостойной его женщиной.

М а т ь. Тогда зачем Якову костюм?

Я к о в. А ты считаешь, что спать с женщиной можно только в костюме?

М а т ь (*подумав*). Твой отец даже завтракал в вечернем костюме.

Я к о в (*чтобы ее утешить*). Дирижер пригласил меня репетировать. Ночью. Мы будем музицировать тайно. Днем зарабатывать деньги, а ночью заниматься искусством.

Из отверстия в стене вылезает рука матери и ощупывает волосы Якова. Исчезает. Слышится скрип колес каталки. Через минуту в отверстие она просовывает штаны на вешалке, потом пиджак.

М а т ь. Это костюм твоего отца.

Я к о в. Я давно хотел спросить... А кто, собственно говоря, мой отец?

М а т ь. Отец Якова — жрец.

Я к о в (*вздрагивая*). Какого культа?

М а т ь. Он жрец высокого искусства.

Я к о в. И всё?

М а т ь. И всё. Этого тебе мало?

Я к о в. А Лики?

М а т ь. Он был электромонтером. Но в свободное время изучал каббалу.

Я к о в. Мама... зачем ты так? Зачем эта стена? Ну скажи, чем я провинился? Что я сделал такого, что надо отгораживаться от меня? Ну хочешь, я оставлю этих женщин, никуда не пойду ни сегодня, ни завтра, а буду сидеть у твоих ног, как кошка, как Лика?

М а т ь (*после паузы*). Ты давно взрослый. И решать тебе.

Я к о в (*подумав*). Извини, но мне все-таки надо идти. Якову нужно заниматься карьерой.

Мать, не отвечая, поднимает с пола кирпичи и закладывает отверстие в стене.

Яков выходит на улицу. Окно первого этажа открыто. Он видит спину своей матери. Мать сидит в кресле-каталке у радиоприемника и ставит на проигрыватель долгоиграющую пластинку.

Яков в черном костюме с небольшим хвостом, похожий на опереточного актера, входит в стеклянные двери ресторана. Дорогу перегораживает суровый метрдотель.

Я к о в (*защищаясь*). Но меня пригласили!

М е т р д о т е л ь. Как вас зовут?

Я к о в. Яков.

М е т р д о т е л ь (*отступая*). Зал номер девять.

Залом номер девять оказывается небольшая комната со столиком на двоих, бархатным диваном в углу и фонтанчиком, изображающим собачью голову, из которой бьет струя воды.

Начальницы пока нет. Яков садится на диван, берет со столика меню и смотрит названия блюд. Названия написаны на латинском и ничего Якову не говорят. Но вот от цен он вздрагивает.

Внезапно за стеной возникает какое-то движение, нарастает шум, как от урагана. В кабинет влетает Анаис Анаис. В руках, как всегда, дымящаяся сигарета. Длинное льняное платье до пят переливающихся песочных тонов.

А н а и с. Я немного задержалась в фонде. Прошу прощения, очень много дел... (*Подает Якову руку.*) Вы уже посмотрели меню?

Я к о в. Да...

А н а и с (*присаживаясь*). Что будете есть?

Я к о в. Мне все равно. Я доверяюсь вашему вкусу.

Анаис быстро пробегает глазами меню. Нетерпеливо звонит в колокольчик. Появляется чуть опухший официант.

А н а и с. Пожалуйста, Dryopteris filix mas. Две порции.

О ф и ц и а н т (*недовольно*). С подливой или без?

А н а и с (*Якову*). Вам с соусом или без?

Я к о в. Мне все равно.

А н а и с. Одну с соусом, одну — без.

О ф и ц и а н т (*шепчет себе под нос, царапая бумажку карандашом*). Одну — с подливой...

А н а и с. Asparagus officinalis... Две порции.

О ф и ц и а н т. С подливой?

А н а и с. С благоговением.

О ф и ц и а н т (*шепчет под нос, записывая*). С благоговением...

А н а и с (*Якову*). Что будете пить?

Я к о в. Стакан минеральной.

А н а и с. Бутылку минеральной воды. Всё.

Официант недовольно уходит.

А н а и с. У меня для вас одно хорошее известие. И одно плохое. С какого начать?

Я к о в. С плохого.

А н а и с. Я скоро вас уволю.

Я к о в. За что?

А н а и с. За то, что вы не можете рационально распорядиться своей заработной платой. (*Объясняет.*) Не можете потратить заработанные деньги.

Я к о в. Откуда вам это известно?

А н а и с. У нас есть свои осведомители...

Я к о в (*оправдываясь*). Я же не рассчитывал на такую крупную сумму...

А н а и с. У нас так многие вылетают. Совращенная вами Мирабелла вообще таскала деньги в целлофановом мешке... Кстати, что вы нашли в этой сыроежке?

Я к о в. Вообще-то я не люблю грибы.

А н а и с. А вас никто и не заставляет.

Я к о в (*после паузы*). А что бы вы посоветовали?

А н а и с. По поводу Мирабеллы?

Я к о в. По поводу денег.

А н а и с. Заведите пластиковую карточку и наймите адвоката.

Я к о в. И что тогда?

А н а и с. Тогда деньги мгновенно исчезнут.

Я к о в. Я так и сделаю. А какая хорошая новость?

А н а и с. У вас прибавка к жалованью. Со следующего месяца вы будете получать на тысячу больше.

Входит официант с блюдами на железных тарелках.

О ф и ц и а н т. Кому с подливой?

Я к о в. Мне.

Официант раскладывает блюда на тарелки, пытается налить Анаис минеральной воды, но та накрывает бокал ладонью.

А н а и с. Это — молодому человеку.

Плеснув Якову минералки, официант с недовольным видом уходит.

Я к о в (*указывая на тарелку*). Что за дичь?

А н а и с. Dryopterys. Папоротник по-вашему.

Я к о в. Я и не знаю, как вас благодарить...

А н а и с. Вы попробуйте. А потом благодарите.

Я к о в. Да я не за папоротник... За эти сумасшедшие деньги...

Она прикладывает свои пальцы к его губам. Яков замечает, что пальцы у нее чрезвычайно желтые, сухие... Просто кости, обтянутые кожей.

А н а и с. Не надо меня благодарить. Мне кажется, что у нас двоих есть благодатный опыт одиночества...

Я к о в (*ковыряясь в тарелке со вторым блюдом*). А это что?

А н а и с. Locusta migratoria. Или просто саранча.

Я к о в. Здорово.

А н а и с. В окрестностях Аккады Locusta сожрала всю растительность. Никто, кроме Моисея и Аарона, не мог бороться с этой напастью. А теперь ее саму подают в ресторанах.

Я к о в (*машинально*). Как грустно все...

А н а и с. Грустно и одиноко.

Я к о в. Да, да... (*Неожиданно оправдываясь.*) Но я не одинок. У меня есть сестра и мать.

А н а и с. А потери?

Я к о в. Никаких потерь. В семье я был маменькиным сынком. А когда мать занималась искусством, за мной ухаживала сестра.

А н а и с (*тщательно прожевывая пищу*). Немного пережарены...

Я к о в (*страстно соглашаясь*). Да, именно!

Сжимает ее свободную от вилки руку. Но тут же отпускает.

А н а и с (*переставая жевать*). Что?

Я к о в. Холодные пальцы... Вы озябли?

А н а и с. Немного.

Я к о в. Это из-за фонтана!

А н а и с. Мне на самом деле противопоказана вода.

Я к о в. Понимаю. Только сухость и комфорт. (*Порывисто звонит в колокольчик. Появляется официант.*) Слушай, выключи эту воду!

Официант недовольно залезает под собачью голову и крутит потайной кран. Струя значительно слабеет, но не исчезает совсем.

О ф и ц и а н т. Краны текут...

Я к о в. Уходи отсюда!

Официант исчезает.

Я к о в (*задумчиво*). А ваше... ваше одиночество... С чем оно связано?

А н а и с. Я родилась далеко отсюда... И совсем недавно потеряла маленького сына.

Я к о в. Он умер?

А н а и с. Для меня — да.

Появляется официант в сопровождении слесаря.

С л е с а р ь (*деловито*). Где течет?

О ф и ц и а н т. Под самой мордой.

Слесарь достает из деревянного чемоданчика разводной ключ.

А н а и с (*нервно*). Посчитайте нам!

Отдает официанту пластиковую карточку.

Я к о в. Разрешите мне проводить вас!

А н а и с. Когда подчиненный провожает до дома своего начальника, он нарушает первый принцип иерархии.

Я к о в. Пусть!

Слесарь своим ключом со скрипом срывает тайный кран.

С л е с а р ь. Есть!

Из-под головы чудовища бьет фонтан воды.

Поздний вечер. У большого дома, который в темноте кажется незнакомым, останавливается такси. Из него выходят Яков и Анаис.

Я к о в. Первый принцип иерархии нарушен. Какой же второй?

А н а и с. Никогда не входи в дом начальника без приглашения. Особенно ночью.

Я к о в (*осматриваясь*). Я, кажется, здесь уже был...

А н а и с. Я снимаю тут просторную квартиру.

Я к о в (*указывая на вход с лестницей и колоннами*). Пройдем здесь?

А н а и с (*улыбаясь*). Нет, нет. В музее нам делать ничего... (*Она идет во двор, открывает маленькую калитку. За ней уютные клумбы с темными неосвещенными статуями. Посередине стоит большое раскидистое дерево.*) Правда, здесь уютно?

Я к о в (*показывая на дерево*). Это что?

А н а и с. Дерево.

Я к о в (*на статуи*). А это?

А н а и с. Древний мир... Естественно, копии.

Вставляет ключ в железную дверь в стене. Щелкает выключателем и зажигает свет. Видна узкая винтовая лестница, ведущая вверх.

А н а и с. Третий принцип иерархии: никогда не поднимайся по лестнице, если не знаешь, куда она ведет.

Я к о в. А мне наплевать.

Анаис начинает взбираться по ступенькам вверх. Яков идет вслед за ней и случайно наступает на край ее длинного платья. Шов на спине трескается. Под ним видно что-то белое, плотное, но не кожа и не нижнее белье...

А н а и с (*игриво поправляет ткань*). Вот мы и дома! (*Они попадают в комнату, напоминающую склеп.*) Правда, здесь уютно? (*Щелкает зажигалкой. Начинает трепетать пламя свечи. В тусклом мерцающем свете Яков замечает иероглифы, выбитые на камне.*) И четвертый принцип иерархии...

Я к о в. Погодите! Я сам знаю...

Анаис застывает с открытым ртом.

Я к о в (*собираясь с духом*). Ответьте мне... Только честно. Почему, по какой причине ушли вы... из Зиккурата?

А н а и с (*машинально*). Из Зикку-рата?

Тени играют на ее лице, превращая ее то в девушку, то в старуху. Она страшна и привлекательна одновременно... Яков делает шаг навстречу. Но Анаис опережает его. Она впивается Якову в губы... Яков, оттолкнув, с силой рвет ее льняное платье. Под ним оказываются белые пелены. Она спеленута под платьем, как младенец, как мертвец, как куколка, которая должна превратиться в бабочку. Яков хочет сорвать бинты, но Анаис властно останавливает его. С силой кладет его правую руку себе на бедро. Яков страстно сжимает его, и внезапно рука проваливается куда-то внутрь, в пробоину тела, уйдя туда по локоть...

...Они лежат на каменном ложе. Анаис курит, пуская дым в потолок. Но дым идет не только из ее рта, но и из спины.

Я к о в (*устало*). Ты вся дымишься.

А н а и с. Это из-за дыры, которую ты сделал.

Я к о в. И что же теперь?

А н а и с. Теперь мне придется бросать курить.

Тушит сигарету о камень.

Я к о в. И внутри тебя ничего нет?

А н а и с. Ты же знаешь этих бальзамировщиков. Раствор, благовония, внешние ткани... а все остальное — в таз.

Я к о в. Да... И каково так жить, пустой?

А н а и с. Временами я чувствую необыкновенную легкость. Просто готова взлететь. А временами — как-то зябко, тоскливо...

Я к о в. Ну, это у всех так... Даже у меня.

Анаис страстно целует его в шею.

Я к о в (*отодвигаясь*). Ты фараона видела?

А н а и с. Какого именно?

Я к о в. Ну этого... Забыл фамилию.

А н а и с. Видела. Они все на одно лицо.

Я к о в. А Моисея?

А н а и с (*неохотно*). Такой маленький старичок... Довольно драчливый. Тягал всех за волосы, а потом его же и убили.

Я к о в. Кто убил?

А н а и с. Свои. Он им мешал. Все пели, гуляли, веселились... А этот все лез со своими заповедями.

Яков встает с каменного ложа. Разминает плечи, спину...

А н а и с. Я ужасно рада, что дожила до этого времени. Приятно чувствовать себя независимой и сильной. А то лежишь себе под камнем, а мужики над тобою стучат своими сапожищами...

Я к о в. Но ведь и у тебя, наверное, есть начальство.

А н а и с (*находя другое слово*). Иерархия...

Я к о в. Ну да, иерархия.

А н а и с. Есть, конечно.

Я к о в. Кто?

Она молчит.

Я к о в. Не хочешь, не говори... Пойду я.

А н а и с (*с отчаянием*). Неужели ты оставишь меня одну?

Я к о в. Ну почему же... Твой сын. Я ведь понял, что он жив?

Анаис не отвечает.

Я к о в (*гадательно*). Ты отказалась от него?

А н а и с (*с тяжелым вздохом*). Перед мальчиком были закрыты все пути. Никакого продвижения по службе. Никакой прибавки к жалованью...

Я к о в. Почему?

А н а и с. Куда бы он мог устроиться с двойным лицом?

А л и н а (*заглядывая как бы в лицо зрителю*). Апорт! Апорт, я тебе сказала!

Она стоит на собачьей площадке и указывает на палку, которую только что бросила вперед.

Яков в тяжелом ошейнике скулит от собственного бессилия. Мы видим мир его глазами. Только он теперь не человек, а собака. Вернее, челобака.

А л и н а. Апорт, сволочь! Апорт!

Начинает бить Якова по щекам поводком.

Челобака, скуля, на четвереньках подбегает к палке, берет ее в зубы, но отдавать хозяйке не спешит. Алина тянет палку на себя, но челобака лишь сильнее стискивает свои зубы, и палка остается в пасти.

А л и н а (*тяжело дыша*). Так ты с норовом! С норовом! Ничего, сейчас я тебя опохмелю.

Над челобакой Яковом склоняется озабоченная Лика. Снизу ее лицо еще длиннее. Резко очерченный подбородок, крупный нос, черные круги под глазами...

Л и к а. Ты решилась?

А л и н а. Решилась. Делай укол!

Л и к а. А не жалко усыплять Якова?

А л и н а. Ни капельки. Какой от него прок? Собака не собака. Человек не человек... Одна видимость. Делай!

Лика вытаскивает из саквояжа шприц, разбивает ампулу и втягивает в иглу белую жидкость.

Л и к а (*уговаривая челобаку*). Это совсем не больно, даже приятно...

Резким движением вкалывает шприц куда-то в холку. Яков воет, задрав пасть в серое небо...

Он трясет головой и прогоняет из своего сознания навязчивый бред.

Яков, оказывается, стоит перед дверью Алины. Окна лестничной площадки темны, за окном ночь. Решившись, сует ключ в замок и отпирает его. Квартира наполняется лаем и визгом истеричных щенков. В коридоре в ночной рубашке стоит Алина. Она, кажется, и не ложилась, ожидая Якова.

Я к о в. Я на минутку. Только свои вещи возьму и уйду.

А л и н а (*властно*). Никуда ты не пойдешь.

Я к о в. Нет, нет... Я уже ухожу.

А л и н а. Я простила тебе!

Я к о в. Что простила?

А л и н а. Изнасилование Мирабеллы. Понимаю, что это была минутная слабость. (*Доверительно.*) Мне иногда тоже хочется ее изнасиловать.

Я к о в. Да не насиловал я ее, не насиловал!

А л и н а. Тогда кто же ее насиловал?

Я к о в. Призраки. Я видел...

Алина берет его за руку, вводит в комнату и сажает за стол.

А л и н а. Тебе не кажется это странным? Бестелесные призраки насилуют невинную девочку, а здоровенный мужик стоит рядом и не предпринимает никаких действий?

Я к о в. Не кажется странным, не кажется... Призраки сегодня активны. Как никогда. Они — главные. Наверху. А мы — под ними. И делаем то, что они захотят...

Алина с подозрением принюхивается к его одежде, громко втягивая воздух через ноздри.

А л и н а (*с ужасом*). Чем это от тебя пахнет?

Я к о в. Ничем. Я не пил.

А л и н а. Да я не об этом! От тебя пахнет другой женщиной!

Я к о в. Она — не женщина! Она черт знает что такое!

А л и н а. Все-таки зря я не заявила на тебя в милицию. (*Подумав.*) Впрочем, это еще не поздно сделать. (*Раздается телефонный звонок. Алина снимает трубку.*) Алло! Алло... Вас слушают! (*Кладет трубку на рычаг.*). В общем, у тебя есть шанс начать жизнь с начала. Я закрываю глаза на твой тяжкий грех, а ты вступаешь в брак с ребенком и становишься ему приемным отцом.

Я к о в. Я сейчас с ума сойду!

Снова звонит телефон.

А л и н а (*в трубку*). Алло! Да говорите же, черт вас возьми!

Я к о в. Это с моего телефона звонят. Нас слышат, а мы их — нет. Это Лика! Что-то случилось!

Вскакивает со стула и бросается вон из квартиры.

В темноте Яков вбегает на свою лестничную площадку. Видит, что стена перед дверью разобрана. Хотя сбоку еще торчат обломки кирпичей. Кругом битая каменная крошка, куски цемента. Яков нажимает на кнопку звонка, но звонок не работает. Тогда он пробует рукой дверь. Та проваливается в темноту, приглашая его внутрь.

Я к о в (*сорванным голосом*). Мама, это я пришел!

Тишина. Ни скрипа, ни шороха. Квартира ночью, когда в ней не горит свет, угрожающе большая.

Яков идет в комнату сестры. Ему кажется, что пол раздвигается под ним в длину, дверь не приближается, а, наоборот, становится все дальше... Он достигает ее ценой неимоверных усилий. От толчка рукой дверь проваливается в темноту.

Лика, вся почерневшая, лежит поверх одеяла, скрестив руки на впалой груди.

Я к о в (*делая предположение о причине смерти*). Молния!

Становится перед сестрой на колени. Целует ее в лоб.

Лика открывает глаза.

Л и к а. Что?

Яков молчит, не в силах произнести ни слова. Сестра садится на кровати и тупо смотрит на Якова.

Л и к а. А я звонила тебе, звонила. Но разве с этого телефона дозвонишься?

Я к о в. Я ужасно рад, что ты...

Л и к а. Погоди. (*Как врач, щупает ему пульс в районе шеи.*) Идти можешь?

Я к о в. Да.

Лика помогает ему подняться с колен. Ведет в комнату матери. Щелкает выключателем и зажигает там свет. Посредине комнаты стоит дешевый, почти картонный гроб. В нем лежит мать.

Яков падает в обморок.

Небольшой автобус с кривым битым корпусом. Ворота кладбища с магазином ритуальных услуг. Высокие сосны, тень.

Из автобуса выходит немногочисленная группа молчаливых людей. Алина, Лика, Яков, сосед Иван (Вано), сменивший тренировочные штаны на мятые брюки... Несколько грустных напомаженных стариков — артисты на пенсии, которые когда-то работали в Театре оперы и балета... Шофер открывает заднюю дверцу автобуса. Двое рабочих в синих спецовках подкатывают высокую тележку, осторожно вытаскивают из автобуса гроб. Везут его по тенистой аллее в глубь кладбища. Люди медленно бредут следом.

Лес неожиданно обрывается. За бетонным забором кладбища высятся коробки жилых домов и стоят железные опоры линии электропередачи.

У забора — вырытая яма с тяжелым холмом наваленной земли. Двое ребят в спецовках меланхолично стряхивают пепел в будущую могилу. Гроб подвозят к яме. Рабочие снимают с него крышку. Мать лежит сухая, торжественная, без привычных черных очков.

Яков, вглядевшись в ее лицо, внезапно вынимает из кармана черные очки, ее черные очки, и надевает себе на лицо.

Б р и г а д и р (*деловым тоном*). Последнее прощание с усопшей. Родственники целуют в лоб, коллеги просят прощения за все...

Никто не делает шага к гробу. Наконец Лика выходит вперед, целует мать в волосы и становится в ее изголовье. Все, как по команде, идут к гробу и кладут в него тощие букеты цветов.

Последним подходит Яков. Внимательно вглядывается в торжественное лицо матери и вдруг в ужасе отшатывается.

Б р и г а д и р. После того как мы опустим тело, каждый бросит три щепотки земли...

Кладет на гроб крышку. Рабочие начинают забивать ее гвоздями. Тупой звук молотков разносится по всему кладбищу. На специальных веревках гроб опускают в могилу. Он долго не хочет в нее влезать, упирается и тяжело раскачивается над бездной. Наконец с грохотом рушится вниз.

К краю подходит Лика и бросает вниз три комка глины. Глина влажная, липкая. Каждый из присутствующих делает то же самое.

Последним подходит к могиле Яков. Поскальзывается и почти падает вниз, но рабочие расторопно удерживают его за руки. Удерживают на самом краю. Яков бросает три щепотки и весь перепачканный отходит к автобусу.

Вытащив из кармана платок, он суеверно начинает оттирать руки от могильной земли. Замечает, что она на ладонях неестественно красная.

Рабочие начинают кидать лопатами тяжелые комья. Крышка гроба, будто от фортепьяно, отзывается на удары земли тяжелым гулом.

В гостиной стоит поминальный стол. Блюда не слишком дорогие и не слишком обильные — открытые банки шпрот, вареная картошка, салат, водочка и минеральная.

Люди молча сидят за столом. Говорить особенно не о чем.

Л и к а (*брату*). Скажи что-нибудь...

Яков в черных очках встает со стула. Тупо смотрит на свои руки.

Я к о в. Глина... Красная!

Л и к а (*потеряв терпение*). Тогда пусть мама нам что-нибудь скажет!

Идет в ее комнату и ставит на радиолу пластинку. Резко выворачивает ручку звука. Из комнаты матери начинает звучать «Иоланта» Чайковского.

И в а н (В а н о) (*растроганно*). Э-эх!.. Помянем ее бессмертную душу!..

Со смаком срывает крышку с бутылки водки. Разливает по рюмкам. Все за столом оживляются и начинают есть.

Я к о в. Не могу слушать эту чертову оперу!

Уходит в коридор и садится на ящик с обувью. Через минуту появляется Лика. Присаживается рядом.

Я к о в. Да нет же! Этого не может быть!..

Лика, не отвечая, насильно снимает с его глаз очки. Несмотря на полутьму коридора, Яков щурится, как от яркого света.

Л и к а. Что «не может быть»? Остановка сердца. Одно мгновение — и всё.

Я к о в. А искусственное дыхание?

Л и к а. Какое искусственное дыхание? Тут реанимобиль нужен, а не искусственное дыхание!

Я к о в (*упорно и тупо*). Нет. Тут что-то не то!

Л и к а (*теряя терпение*). Что «не то»? Смерть всегда естественна, это всегда норма. (*С ненавистью.*) Бессмертие — вот что противоестественно. Вот что дико!

Яков, подслеповато щурясь, смотрит в упор на сестру. Лика энергична, приподнята. Даже в темноте заметен на щеках румянец.

Я к о в. Я, кажется, понял. Смерть тебе в радость! Тебе почему-то в радость то, что все мы умрем!

Лика молчит. Глаза ее блестят в темноте.

Я к о в. Только ты учти... Из истории известны случаи, когда люди вообще не умирали.

Л и к а (*враждебно*). Кто?

Я к о в. Апостол Иоанн. Иисус Христос...

Л и к а (*уверенно*). Умерли оба.

Я к о в (*взрываясь*). А мумии? Им несколько тысяч лет, а выглядят, как после шейпинга!

Л и к а. Это всего лишь имитация жизни.

Я к о в. Да они живее нас с тобой!

Л и к а (*в раздумье*). Я бы спасла Христа, если бы была рядом.

Яков тяжело вздыхает.

Л и к а. Нет, правда. Сегодня есть методы...

Я к о в. Вот бы на матери и попробовала! Знаешь, так не бывает! Или спасаешь всех, или никого не спасаешь.

Л и к а. Я хочу сказать тебе серьезную вещь... (*После паузы.*) Я решила усыновить одного мальчика.

Я к о в. А мальчику сколько лет? Под сорок?

Л и к а. Почти. Двенадцать с половиной.

Я к о в. И дура.

Л и к а. А Алина согласилась со мной.

Я к о в. Ну так она бы и усыновила!..

Л и к а (*нежно*). Так у нее уже есть дочь. Но, конечно, она даст этому мальчику все, что может. Ведь мы решили жить все вместе...

Я к о в. Как это?

Л и к а. Одной семьей.

Я к о в. Так. Так... (*Интимно.*) Но у нее ужасно воняет! Эти щенки... Они же мочатся куда попало!

Л и к а. У нас в больнице тоже мочатся куда попало.

Я к о в. Значит, Алине понадобился домашний доктор.

Л и к а. Возможно. (*Доверительно.*) Мне не нравится сосок на ее левой груди. Там какое-то затвердение.

Я к о в (*взрываясь*). Даже я... Даже я не знаю, какой у нее сосок на левой груди! А ты знаешь! По-моему, это странно, тебе не кажется?!

В прихожую входит Алина.

А л и н а (*с нежностью*). Вы о чем это шепчетесь?

Я к о в. У тебя правда есть сосок на левой груди?

А л и н а. Был. А что?

Инстинктивно трогает свою левую грудь.

Я к о в (*проверяя свою грудь*). А у меня... У меня...

Замолкает, будто открыл что-то необыкновенное.

А л и н а. Лучше вынеси мусорное ведро, дурачок ты наш!..

Вручает ему переполненное объедками синее пластмассовое ведро.

Яков идет с ведром к мусоропроводу, который расположен на лестничной площадке. Подходит к бетонной трубе и открывает стальной ковш. Вываливает туда содержимое ведра. Хлопает ковшом... Но внутри трубы какое-то засорение. Яков чувствует, что его мусор застрял, не провалившись вниз. Снова вытаскивает ковш и заглядывает в него. Потом пытается заглянуть в трубу. Вдруг замечает, что из глубины трубы торчит какая-то полная синеватая ступня в красной босоножке.

Яков снимает босоножку со ступни. Ногти аккуратные, в педикюре. Босоножка кажется знакомой. Яков некоторое время задумчиво смотрит на нее, как Гамлет смотрел на череп Йорика. Осторожно прикрывает ковш мусоропровода, перед этим возвратив босоножку на синеватую ногу.

Возвращается в квартиру. В прихожей сидят на ящике с обувью Алина и Лика, о чем-то тихо переговариваясь.

Я к о в. Ты когда в последний раз видела Мирабеллу?

А л и н а. Дня два назад.

Я к о в. А где она сейчас?

А л и н а. Не знаю. Шляется где-нибудь. А что?

Яков не отвечает.

Он идет по знакомой уже аллее, сжимая в руке две тощие гвоздики. На кладбище безлюдно. Денек выдался серый, дождливый, и посетители не хотят в такие дни навещать мертвецов. Лишь вороны на верхушках сосен наполняют реденький лес хоть какой-то жизнью. Яков подходит к свежевырытой могиле. Кладет на гору краснова-той глины свои гвоздики.

Я к о в. Мама... Это я пришел.

Ч е й - т о г о л о с. Он не мой... Не мой!..

Яков вздрагивает. Инстинктивно оборачивается. Позади него проезжает мотоблок с прикрепленным легким прицепом. На прицепе сидит кладбищенский рабочий.

Р а б о ч и й. А он — немой... немой!

Оба смеются. Мотоблок проезжает мимо. Яков с подозрением смотрит на свежие комья земли.

Я к о в. Не мой... Не твой?!.

Могила подозрительно молчит.

Сын замечает, что над ней вьется горячий пар. Зелень берез через него струится и колеблется. Яков трогает землю и в ужасе отдергивает руку. Его пальцы снова испачканы красной глиной.

Яков нюхает указательный палец. Ему кажется, что это теплая кровь.

Я к о в (*с подозрением*). Мама... Ты что, еще живая?!.

М а т ь (*из-под земли*). А ты?!.

Я к о в (*думая, что ослышался*). Что «я»?

М а т ь (*из-под земли*). Я-то, слава богу, живая. А ты сам-то живой?

Яков отшатывается от могилы.

Падает в грязь.

В ужасе бежит по аллее кладбища.

Вороны на соснах кричат и плачут.

Стеклянный потолок. Стеклянные столы, на которых стоят компьютеры. Стеклянные стены.

Яков стоит посередине зала, перепачканный красной глиной. Замечает, что сотрудников в фонде почти не осталось. То есть в зале сидит один лишь Аввакум — сидит, уткнувшись в монитор, и делает вид, что не замечает Якова. Руки старика набивают на клавиатуре какой-то текст. Яков, немного подумав, решается зайти к Анаис.

У дверей кабинета сидит наголо бритая секретарша. Голова ее заклеена пластырем. Через стеклянные стены Яков пытается разглядеть, есть ли кто в кабинете. Как будто замечает в глубине какое-то движение...

Я к о в. Я к госпоже Анаис...

С е к р е т а р ш а (*присматриваясь к его внешнему виду*). Невозможно. Совещание с руководством.

Я к о в. А когда она освободится?

Секретарша пожимает плечами. Яков возвращается в зал. С подозрением смотрит на свое рабочее место. Решается присесть. Включает компьютер и заходит на порученную ему страницу в Интернете.

Он видит, как количество восточной вязи увеличивается на его глазах — кто-то неизвестный в пространстве набивает информацию, ее все больше, она растет как снежный ком.

Яков понимает, что с этим ему не справиться. Не перевести и не осмыслить. В тоске оглядывается. Видит, что Аввакум на другом конце зала увле-

чен делом: перед ним лежит открытая книга, пальцы его набивают текст в компьютер.

Яков берет со своего стола небольшие ножницы и осторожно подходит к нему со спины... Аввакум набивает ту же арабскую вязь, которую Яков тщетно пытается перевести. В сердцах Яков вытаскивает штепсель из розетки. Экран монитора гаснет, как искра в костре, залитая водой.

Я к о в (*приставив ножницы к шее Аввакума*). Чем на самом деле занимается фонд?

А в в а к у м (*с готовностью*). Освоением материальных средств.

Я к о в. Почему из работников остались только мы?

А в в а к у м. Все уволены.

Я к о в. За что?

А в в а к у м. За нарушение штатного расписания.

Я к о в. Переспали с Анаис?

А в в а к у м. За то, что не смогли рационально потратить заработанные деньги.

Я к о в (*опуская ножницы*). В каком смысле?

А в в а к у м. Один подал нищему полторы тысячи долларов. Другой закопал деньги на садовом участке. Третий выбросился из окна.

Я к о в. А вы?

А в в а к у м. Я купил совершенно бесполезные акции. И меня пока не трогают. (*Шепотом.*) А что собираетесь делать вы?

Я к о в. Я собираюсь сойти с ума.

А в в а к у м (*лихорадочно*). Сходите побыстрее. Может быть, это вас спасет. Здесь самое главное — как потратить деньги. Возьмите отпуск и езжайте на острова. Купите дорогой автомобиль. Переведите доллары в евро... Но только делайте что-нибудь!

Я к о в (*задумчиво*). А ведь их, наверное, убивают. Тех, кто не может перевести доллары в евро...

А в в а к у м (*испуганно оглядываясь*). Вряд ли. Но у нас есть специальная сеть осведомителей. Рациональная трата денег сотрудниками — одна из главных задач отцов-основателей нашего фонда!

Я к о в. Кто они?

А в в а к у м. Имена их держатся в тайне. Но это фигуры — международные... (*Бледнеет, услышав школьный звонок.*) Опять зарплата!

Яков кладет ножницы на стол и спешит к выходу.

Перед подъездом родного дома стоит небольшая кучка взволнованного народа. Немного поодаль белеет машина «Скорой помощи». Рядом с ней пристроился милицейский «жигуль».

У б о р щ и ц а (*гневно*). Суют в мусоропровод черт-те чего! А мне их говно выгребать! Образованные!..

Яков видит, что дверца, в которую выходит труба мусоропровода, приоткрыта. Из нее двое санитаров выносят на носилках что-то большое и твердое, накрытое простыней.

У б о р щ и ц а. Подцепила крюком снизу, не идут! Сверху лопатой проталкивала, ни тпру ни ну! Ну, думаю, прожгу керосином. А они не горят!

Яков через плечи стоящих перед ним людей видит женскую босоножку. Она беззащитно и жалко высовывается из-под мятой простыни.

И в а н (В а н о) (*оборачиваясь*). Кто-то выбросил в мусоропровод ноги.

Я к о в. Маечка! Там должна быть еще маечка с надписью «Плацента». Была она или нет?

И в а н (В а н о) (*с подозрением*). Да вроде нет... А ты откуда знаешь про маечку?

Яков, тяжело дыша, коротко смеется.

И в а н (В а н о). Может, ты и выбросил эти ноги?

Я к о в (*прижимая руки к груди и пятясь к подъезду*). О нет, нет! Я бы никогда не мог. Я слишком люблю женские ноги, чтобы их выбрасывать!

Чмокает губами и оказывается на лестнице. Там переводит дух. Медленно поднимается в свою квартиру.

Долго не может попасть ключом в замок, потому что руки трясутся. Наконец отпирает дверь. Квартира непривычно пуста. Только в ванной горит свет. Яков тихонько приоткрывает дверь... Над тазом с горячей водой склонилась Лика. На ней только бюстгальтер и юбка. Спина смуглая, с остро выступающими позвонками. Она собирается красить волосы и выливает в воду какую-то гадость из склянки.

Вода в тазу становится черной. Яков замечает, что волосы у сестры почти все седые.

Я к о в. Что это значит, когда мертвые говорят?

Л и к а (*вздрагивая*). Господи, как ты меня напугал! (*Вытирает глаза полотенцем, чтобы лучше видеть брата.*) На тебе лица нет! Что-нибудь случилось?

Я к о в. Мне слегка нездоровится. Где это написано: «Камни возопиют, мертвые заговорят»?

Л и к а. Нигде. Нигде не написано.

Я к о в. Не может такого быть. Я ведь где-то читал...

Прислоняется к косяку двери, переводя дух.

Л и к а. Ты успокойся. Завари чайку и успокойся. Мертвые говорить не могут. И камни всегда молчат.

Я к о в. Слыхала, что у нас в подъезде произошло? Кто-то выбросил в мусоропровод ноги!

Л и к а (*размешивая краску мочалкой*). Ну и что? Какой-нибудь старикашка инвалид купил себе новые... А эти выбросил.

Я к о в. Ты не поняла. Это живые ноги.

Л и к а (*внимательно посмотрев на брата*). А разве они бегают?

Я к о в. Конечно, нет.

Л и к а. Тогда откуда ты знаешь, что ноги живые?

Яков медлит с ответом, не найдя точных слов.

Л и к а. А в чем это у тебя штаны? (*Осматривает его брюки, ощупывает рукой. Кричит истерично.*) Да это же кровь! Кровь!..

Я к о в. Ошибаешься. Это глина.

Л и к а. Я что, по-твоему, кровь от глины отличить не могу?

Я к о в (*примирительно*). Ну и что же, что кровь? Господь создал нас из глины и крови...

Л и к а. Ну-ка снимай штаны!

С силой стаскивает с него брюки и с ужасом застывает, как статуя. Даже закусывает кулак, чтобы не закричать.

Лика идет по длинному коридору городской больницы быстрым и твердым шагом.

Она тянет за собой упирающегося Якова. Волосы ее мокрые и до конца недокрашены, наполовину седые, наполовину черные. Сбитые, непричесанные... Она похожа на фурию. Подходит к ординаторской и вталкивает в нее брата.

Л и к а. Исаак Израилевич! Вот он, привела!

Врач лет семидесяти, слегка похожий на постаревшего Чехова, внимательно смотрит на Якова через пенсне.

И с а а к И з р а и л е в и ч. На что жалуется молодой человек?

Л и к а. У него обильное кровотечение.

Я к о в (*истерично*). Оставьте меня в покое. Я прекрасно себя чувствую!

И с а а к И з р а и л е в и ч. Боли в области живота?

Я к о в. Нет и никогда не было.

И с а а к И з р а и л е в и ч. Толчки и рези в заднепроходном отверстии?

Я к о в. Какое отверстие? Вы что, издеваетесь надо мной?

И с а а к И з р а и л е в и ч. Я знал вашу матушку. И искренне сочувствую постигшему вас горю.

Я к о в. Никакого горя. Она же не умерла.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*властно*). Нуте-с, снимайте штаны!

Заводит Якова за ширму.

Лика садится на стул и ждет результатов обследования.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*из-за ширмы*). Здесь больно?

Я к о в. Ни капельки.

И с а а к И з р а и л е в и ч. А здесь?

Я к о в. Нет.

И с а а к И з р а и л е в и ч. Тогда здесь...

Я к о в. Куда вы лезете?..

Через несколько минут врач выходит из-за ширмы. На лице его недоумение, смешанное с любопытством.

И с а а к И з р а и л е в и ч. Подождите нас в коридоре, молодой человек!

Яков, застегивая штаны, выходит из ординаторской.

Л и к а. Ну что с ним? Открытая язва?

Врач хмыкает и садится за стол. Начинает протирать пенсне носовым платком.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*после паузы*). А почему вы думаете, что это его кровь?

Л и к а. А чья же?

И с а а к И з р а и л е в и ч. Да неоткуда ей взяться. Я промял желудок и ничего не нашел. Возможен, конечно, геморрой. Надо бы его отправить к проктологу, но... Это вообще не кровь. Вернее, кровь, смешанная с известными специфическими выделениями.

Л и к а. Какими?

И с а а к И з р а и л е в и ч. Очень странное дело. Очень... (*Надевает пенсне на нос.*) Вы не хотите защитить кандидатскую диссертацию?

Л и к а. Вот еще.

И с а а к И з р а и л е в и ч. Впрочем, этот случай тянет на докторскую.

Л и к а. Вот вы и защитите.

И с а а к И з р а и л е в и ч. А я и так доктор. Позовите-ка Яшу сюда.

Лика выходит в коридор. Через секунду возвращается в кабинет с братом.

И с а а к И з р а и л е в и ч. Присаживайтесь, молодой человек. А вы, Лика Иосифовна, подождите в коридоре. У нас сугубо мужской, приватный разговор.

Лика недовольно удаляется за дверь.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*тихо*). Я не нашел у вас ни язвы, ни геморроя.

Я к о в. Геморроя и не может быть. (*Подумав.*) Разве что в голове...

И с а а к И з р а и л е в и ч. В строгом смысле, вам надо сделать УЗИ, я дам вам направление к специалисту. Однако... меня сейчас интересует другое... (*Запинается, не зная, как начать.*) Не было ли в вашей жизни в последнее время... неких экстраординарных событий?

Я к о в. У меня не было нормальных событий. А экстраординарные случаются каждый день...

И с а а к И з р а и л е в и ч (*соглашаясь*). Ну... это у всей страны... (*Осторожно подбирая слова.*) Вы ведь воспитывались без отца?

Я к о в. Ну да.

И с а а к И з р а и л е в и ч. Все время в окружении женщин?

Я к о в. Что вы имеете в виду?

И с а а к И з р а и л е в и ч. Спортом занимались? Каким-нибудь мужским делом? Рубили дрова, укладывали шпалы? Когда в последний раз дрались?

Я к о в. Я не дрался. Я играл на гобое.

И с а а к И з р а и л е в и ч. И зря.

Я к о в. Я понимаю, куда вы клоните. Но у меня все в порядке, уверяю вас!

И с а а к И з р а и л е в и ч (*напрямую*). Когда вы имели последний раз половой контакт?

Я к о в. Две недели назад.

И с а а к И з р а и л е в и ч. С... женщиной?

Я к о в. Она была намного старше.

И с а а к И з р а и л е в и ч. Насколько старше?

Я к о в (*краснея*). На несколько тысяч лет. (*Доверительно.*) Она была мумией.

Пауза.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*вновь протирая пенсне платком*). В каком смысле?

Я к о в. Подтянута. Сухощава. А внутри — ничего нет.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*с облегчением*). Ну, в этом нет ничего особенного.

Я к о в. Разве?

И с а а к И з р а и л е в и ч. Теперь это распространено.

Я к о в. Я, конечно, мог заразиться каким-нибудь древним вирусом...

И с а а к И з р а и л е в и ч. Думаю, не в вирусе дело... (*Понизив голос.*) Теперь вам придется высчитывать циклы.

Я к о в. Не понял.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*водружая пенсне на нос*). Позовите Лику Иосифовну, а сами подождите в коридоре.

Яков в растерянности выходит. И тут же в кабинет вбегает Лика.

И с а а к И з р а и л е в и ч (*тщательно подбирая слова*). У вашего брата тяжелое расстройство гормональной и эндокринной системы...

Лика медленно идет мимо витрин магазинов. За ней, ссутулившись, весь погруженный в свои мысли, семенит Яков.

Я к о в. Какой-то наглый врач... Мне он не понравился.

Л и к а. Это последний настоящий еврей в нашей больнице. Когда не станет врачей-евреев, не будет и медицины. (*Останавливается у витрины, в которой выставлено женское белье.*)

Можно, я тебе задам нескромный вопрос?

Я к о в. Угу.

Л и к а (*указав на черные колготки*). Ты ничего не чувствуешь, глядя на них?

Я к о в. А что я должен чувствовать? Эрекцию?

Л и к а (*думая вслух*). Значит, эрекцию ты все-таки не чувствуешь...

Я к о в. А ты чувствуешь?

Л и к а. Иногда. Может быть, ты ощущаешь, что они тебе очень нужны? Просто позарез необходимы?

Я к о в (*горячо*). Нет и нет. Тысячу раз нет!..

Л и к а. Ладно...

Идут дальше.

Я к о в. Тогда и я задам тебе нескромный вопрос. Можно?

Л и к а. Задавай.

Я к о в. Зачем ты закопала мать живой?

Лика оборачивается. С интересом смотрит на брата.

Л и к а (*скороговоркой*). А чего она лезет во всё... То не так, это не это... Надоело!

Я к о в (*пораженно*). Значит, действительно живой?

Л и к а (*как бы просыпаясь от сомнамбулического сна*). Ее смерть подтверждена «Скорой помощью». Я тебе ничего не говорила, слышишь?!

Я к о в (*испуганно*). Да, да. Ничего. Совсем ничего...

Л и к а. Слушай, не сходи с ума. Из каждого положения есть выход!

Я к о в. Только не из моего.

Лика отпирает дверь квартиры и пропускает брата вперед.

Л и к а. Тебе надо хорошенько выспаться. Прими ванну и на боковую. Завтра все твои проблемы уйдут на второй план.

Я к о в. Потому что появятся новые?

Лика не отвечает. Идет в ванную первой и включает горячую воду.

Л и к а. По коням! И пока не покраснеешь как рак, не выходи!

Дает брату чистое полотенце и выходит в коридор.

Яков смотрит, как струя воды бьет на несвежую эмаль в ржавых подтеках. Раздевается. Разглядывает себя в зеркало. Собственное тело ему не нравится. Располневший и дряблый, лишенный мускулов торс. Нечистая кожа. Отвисшая грудная клетка.

Я к о в (*трогая жировые отложения*). А ведь эскулап был прав!

Садится в ванну. Закрывает глаза...

Ему слышится звонок. Яков прикрывает кран с бьющей водой, чтобы лучше слышать то, что происходит в прихожей.

Г о л о с Л и к и. Алиночка!.. Лапочка!..

Через дверь ванной комнаты слышны поцелуи и дружеское воркование. Яков весь превращается в слух. Даже слегка приоткрывает дверь, засунув в щель полотенце.

Женщины сидят в гостиной. Лика наскоро накрыла стол: одноразовые пакетики чая опущены в кипяток, сушки лежат в старинной фарфоровой тарелке, в розетках темнеет малиновое варенье, похожее на камень.

А л и н а. Что с мальчиком?

Л и к а. Все то же. Я даже не думала, что будет столько проблем. Миллион бумажек, и все безнадежные.

А л и н а. Просто дай на лапу инспектору, вот и всё.

Л и к а. Я никогда не давала взяток. И давать не буду.

А л и н а. Ну хочешь, я дам?

Л и к а. А что давать?

А л и н а. Но ведь у Якова появились деньги...

Л и к а. Якову они понадобятся на операцию.

А л и н а. Что с ним?

Л и к а. Все очень плохо. (*Размешивает в чае варенье. Пробует чай с ложечки.*) Я была с ним у опытного терапевта... В общем, Яков теряет пол.

В сердцах выливает чай в фикус, стоящий в горшке на подоконнике.

А л и н а (*не понимая*). Пол... Чего?

Л и к а (*раздраженно*). Да не половина, а пол! Он перестает быть мужчиной!

А л и н а. А он никогда им и не был. Он даже через бретельку моего школьного фартука не мог переступить!

Л и к а (*в сердцах*). Да не об этом я, не об этом! (*Понизив голос.*) У него невероятная вещь...

Шепчет что-то на ухо подруге.

Алина давится чаем и начинает кашлять.

А л и н а (*радостно*). Ну да?!

Л и к а. Невероятно, но факт.

А л и н а. Но это страшно интересно! (*Выливает свой чай в тот же фикус.*) Где он сейчас?

Л и к а. В ванной.

А л и н а. Я хочу на него посмотреть!

Л и к а. Нет!

А л и н а. Ну пожалуйста!

Л и к а (*властно*). Говорю тебе — нет. Не сейчас.

Алина сникает и надувается.

Л и к а (*после паузы*). А Мирабелла нашлась?

А л и н а. Нет.

Л и к а. И ты ничего не предпринимаешь?

А л и н а. А что предпринимать? Лезть под одеяло к ее знакомым мальчикам? Сколько их в нашем городе? Сотня, две?..

Л и к а. Не знаю... Я бы с ума сошла.

А л и н а (*вставая; как о деле решенном*). А я все-таки посмотрю!

Решительно идет в ванную комнату. Лика бросается за ней, но поздно — Алина открыла дверь.

Увидев ее, Яков сразу же уходит под воду, пытаясь раствориться в мыльной пене.

А л и н а. Яков!.. Яшенька! Я пришла с тобой поздороваться!

Л и к а (*тянет ее за руку*) Пойдем, пойдем!..

Я к о в (*садясь в ванной и прикрывая руками причинное место*). Пошли вон отсюда!

А л и н а. Нет, нет. Я так не уйду. Дай я тебе спинку потру!

Берет мочалку и пытается потереть ему спину. Яков с проклятиями выскакивает из ванной. Прикрываясь полотенцем, бежит в свою комнату. Алина пускается вслед за ним. Разгорячилась, щеки пылают, и она вряд ли соображает, что делает. Лика пытается ее удержать, тянет за платье. Алина падает и тянет за собой Лику. Обе валятся на пол и начинают бешено хохотать.

Яков тем временем быстро надевает в своей комнате свежее белье. Напялив рубашку, высовывается из двери.

Я к о в. Умрите! Я собираюсь спать!

Л и к а. Всё, всё! Мы тебе мешать не будем!

А л и н а (*возбужденно*). Приятных сновидений!

Лика с силой усаживает ее за стол.

Л и к а. Ты можешь успокоиться? Можешь замолчать?

А л и н а. Молчу, молчу!

Яков прикрывает дверь в свою комнату. Несмотря на обещание спать, он надевает на себя все чистое — свежие отглаженные Ликой брюки, потертый пиджак, только что из химчистки... Подумав, поддевает под рубашку галстук-бабочку. Причесывает волосы у зеркала.

Выходит из комнаты в гостиную. Женщины уже утихомирились и мирно сидят за столом.

Я к о в. Ты не знаешь, где у нас спальный мешок?

Л и к а. На антресолях. А зачем он тебе?

Я к о в. Укроюсь. А то что-то знобит...

Идет в коридор. Встает на стул и вытаскивает с антресолей сложенный спальный мешок.

Я к о в (*из коридора, обращаясь к Алине*). Не ищи Мирабеллу у мальчиков. А ищи в морге!

Выходит из квартиры.

Вечер, сумерки. Яков со спальным мешком идет по аллее к могиле матери. У груды наваленной глины замедляет шаг. Ревниво осматривает внешний вид захоронения. Поправляет ленточку на венке.

Я к о в (*осторожно*). Мама, ты здесь?

Над головой кричит ворона и взлетает с ветки. Могила молчит.

Я к о в. Это я... Сын твой Яков.

М а т ь (*из-под земли ворчливо*). Да слышу я, слышу!

Я к о в. Ну и хорошо. Извини, что нарушаю твой вечный сон.

Садится на спальный мешок, прислонившись к холму.

М а т ь. Зачем пришел?

Я к о в (*уклончиво*). У Лики дома ее подруга. Не хочу ей мешать.

М а т ь. Ты сегодня обедал?

Я к о в. Если честно, то не успел.

М а т ь. А завтракал?

Я к о в (*вяло*). Конечно...

М а т ь. Что ел на завтрак?

Я к о в. Извини, мама, не хочу тебе врать...

М а т ь (*обреченно*). Значит, не завтракал и не обедал... А белье, какое на тебе белье? Хоть стирает она?

Я к о в. Белье чистейшее. С ним полный порядок. Не волнуйся.

Мать под землей тяжело вздыхает.

Я к о в. А ты?

М а т ь (*подозрительно*) Что?

Я к о в. Ты не голодная?..(*Одумавшись.*) Извини, глупость сказал.

М а т ь. Да уж...

Я к о в. Как тебе там лежится?

М а т ь. Слегка влажновато...

Я к о в. У меня спальный мешок есть. Дать тебе?

М а т ь (*со вздохом*). Не нужно.

Я к о в. По-моему, ты раздражена. Тебя огорчает наваленная земля? Не волнуйся. Я на днях разгребу эту кучу и поставлю памятник. У меня есть деньги.

М а т ь. Дурак ты, дурак. Твой памятник провалится под землю. Ставь, но не раньше чем через полгода. Дай земле устояться...

Я к о в. А-а... Понял.

М а т ь. Тебе скоро пятый десяток. Пенсия и заслуженный отдых. Но почему я до сих пор все решаю за тебя?

Я к о в. Ты ошибаешься. Никакого отдыха. На сегодняшнюю пенсию жить нельзя.

М а т ь (*тревожно*). Тогда что же ты собираешься делать?

Я к о в. В этом-то и вопрос, мама. У меня есть одна идея...

М а т ь. И наверняка бредовая.

Я к о в *(уходя от ответа*). Как сказать, мама, как сказать...

М а т ь (*после паузы*). Ты уже начал репетировать с оркестром?

Я к о в. Нет.

М а т ь. Почему?

Я к о в. Я давно не видел своего дирижера.

М а т ь. А ты что, не можешь играть без дирижера? Сам по себе?

Я к о в. А для чего?

М а т ь. Для самого себя. Для души.

Я к о в. Я тебя не понимаю.

М а т ь. Я и говорю, ты не мой ребенок! (*С угрозой.*) Уходи.

Я к о в. И не подумаю.

М а т ь. Иначе я встану из могилы!

Я к о в. Да как ты встанешь? Крышка гроба забита, земля навалена... Не получится у тебя. Не боюсь.

М а т ь (*с тоской*). Хоть бы отпели меня!..

Я к о в. А кто тебя должен отпевать? Раввин или поп? Непонятно...

Мать под землею тихо плачет.

Я к о в (*разворачивая спальный мешок и укладываясь в него*). Нет. Никуда я не пойду. Довольно того, что я оставлял тебя при жизни. А после смерти не оставлю.

М а т ь (*не очень уверенно*). И зря. Живой должен быть с живыми...

Я к о в. Да какие они живые? Видимость одна. (*После паузы.*) Да мне, признаться, и некуда идти. (*Застегивает молнию на спальном мешке. Говорит, перечисляя.*) Личной жизни нет и не предвидится. Социальная жизнь опасна, как на войне. Дома — Алина, и скоро там будут все ее щенки... Спокойной ночи!..

Мать не откликается.

Яков просыпается от звука работающего автомобильного мотора. Открывает глаза. В лицо бьет яркое солнце. Какая-то пичуга вспархивает с кучи могильной земли. На асфальтированной дорожке стоит милицейский «уазик».

М а т ь (*из-под земли*). Ты еще здесь?..

Я к о в (*шепотом*). Тихо, мама... Передо мной милиция.

М а т ь (*с ужасом*). Они тебя арестуют как бомжа!..

Яков осторожно вылезает из мешка. Заталкивает его ногою в глину.

Делая вид, что отстал от траурной процессии, спешит на звук похоронного марша. Милицейская машина начинает медленно двигаться вслед за ним.

У бетонного забора еще одна свежевырытая яма. На тележке стоит открытый гроб. Яков присоединяется к небольшой толпе скорбящих людей. Видит краем глаза, как «уазик» останавливается у контейнера с мусором, затем разворачивается и едет в глубь кладбища.

Чувствуя, что опасность миновала, Яков хочет отойти от скорбящих. Бросает взгляд на мертвеца в гробу... его

профиль кажется знакомым. Короткая опрятная бородка, бесцветные волосы, красивый лоб... Да это же дирижер!

Впереди Якова сутулая спина в черном плаще, напоминающем сутану.

Яков (*тихо*). Еще один?

Аввакум (*не оборачиваясь*). Случайный разряд высоковольтного тока.

Яков. Кто на очереди?

Аввакум. Вы уже распорядились своими деньгами?

Яков. Не имел возможности...

Аввакум. Тогда ничего обещать не могу.

Яков отходит от толпы печальных людей. Возвращается на могилу матери.

Мать (*из-под земли*). Кто здесь?

Яков. Это Яков.

Мать. Проваливай, Яков.

Яков. Погоди. Дай мне сосредоточиться!

О чем-то думает, хмуря лоб.

Слышится звук мотоблока. По аллее едут двое кладбищенских рабочих в спецовках. Яков светлеет лицом и делает шаг навстречу им.

Яков. Ребятки... Погодите! Есть дело.

Рабочий, сидящий за рулем, останавливает свою колымагу.

Яков. Могли бы вы укрыть человека?

Рабочий. От чего укрыть?

Яков. От жизни. (*Подыскивая слова.*) Укрыть, спрятать... (*Найдя нужное слово, радостно.*) Зарыть!..

Рабочий (*деловито*). Какого человека?

Яков. Живого.

Мотор мотоблока чихает и кашляет.

Рабочий. Охренел, мужик?!

Жмет на газ, и трясучая колымага трогается с места.

Яков. А вот за это?

Вытаскивает из штанов толстую пачку долларов и кладет на дно мотоблока.

Воскресный день.

Кладбище и прилегающая к нему площадь заполнены энергичным бодрым народом. Множество торговок продают осенние цветы, гладиолусы и астры. В пункте проката инвентаря широко распахнута дверь, и посетители выносят оттуда мотыги и лопаты. Почти праздничной колонной движутся по аллее, постепенно рассасываясь у близлежащих могил.

По асфальтовой дорожке чинно идет торжественно одетая Лика. В правой руке ее зажат букет гладиолусов. Левой она держит за руку мальчика лет десяти в широких рэперских штанах с многочисленными карманами и черным платком на голове. Мальчик несет магнитофон-«мыльницу» Panasonic. По другую сторону вышагивает бодрая Алина.

Алина. Сектор номер пятьдесят девять... Далеко еще?

Лика. У самого забора.

Алина. Надо хоронить по другому принципу. В одном секторе — грешники. В другом — праведники, а в третьем — обычные люди, как мы с тобой...

Лика (*мальчику*). Погоди. Дай я тебе поправлю платок... (*Останавливается и тщательно поправляет мальчику платок на затылке.*) А то у тебя второй нос вылезает... (*Перевязывает платок аккуратным узлом. Через тонкую ткань угадывается резкий профиль со стороны спины: крупный нос и властный дантовский подбородок.*) Теперь хорошо. Пойдем.

Мальчик покорно движется вслед за женщинами.

Впереди виден бетонный забор с проломанными секциями. За ним как продолжение кладбищенских монументов встают многоэтажные дома.

Лика. Вот и пришли... (*Подходит к могиле со свеженаваленной землей. Торжественно.*) Здесь лежит твоя бабка, знаменитая оперная певица.

Дает мальчику гладиолусы, и тот кладет их на холм земли.

Алина (*втягивая ноздрями свежий воздух*). Хорошо-то как! Я бы сама здесь легла!

Лика (*мальчику*). Включай!

Мальчик щелкает по кнопке магнитофона. Звучит симфонический оркестр, и красивый женский голос начинает петь арию Иоланты. Две женщины слушают музыку, скорбно опустив головы.

Алина нервно зевает...

Лика (*мальчику*). Выключай!

Тот покорно жмет на «стоп». Однако голос продолжает звучать, как прежде.

Л и к а (*с раздражением*). Я же тебе сказала: выключи!

Мальчик жмет на кнопку, но ария не прекращается.

А л и н а. Дерьмовая машина. Надо было Sharp покупать...

Л и к а. Да это...

Осекается. Только сейчас осознает, что голос звучит без оркестрового сопровождения. Причем идет из-под земли.

А л и н а (*мальчику про магнитофон*). Дай я его разобью...

Л и к а. Да тише ты!

Сжимает ее руку, как щипцами. Алина с подозрением смотрит на комья глины.

Голос замолкает.

Л и к а (*нервно*). Мама... Это ты?

Я к о в (*из глубины*). Дура ты, дура!.. Запись от живого пения отличить не можешь!

А л и н а (*с веселым удивлением*). Так это ж Яшка!

Я к о в (*строго*). Я тебе не Яшка, а новопреставленный Иаков!

А л и н а. Ну да... Извини. Это я так...

Л и к а. А когда ты успел?

Я к о в (*злорадно*). Бьюсь об заклад, что ты даже не заметила моего отсутствия! Ты всегда была законченной эгоисткой, зацикленной на своей неподкупности и на черном дамском белье!

Л и к а (*приходя в себя*). С чего это ты такой смелый? Думаешь, я тебя не достану?

Я к о в. Никогда.

Л и к а. Я с детства подтирала твои сопли, и ты называешь меня эгоисткой?

Я к о в. Называю.

Л и к а. Ты трус, а не новопреставленный. Ты закопал себя заживо, чтобы избежать решения своих проблем!

А л и н а (*подсказывая*). Эскапизм!

Л и к а (*в ужасе*). Чего?

А л и н а. Эскапизм, вот что это такое!

Л и к а (*соглашаясь*). Ну да, эскапизм.

М а т ь (*из-под земли*). Не смейте оскорблять моего ребенка!

Л и к а. А! И ты голос подала? С каких это пор Яков стал твоим ребенком?

М а т ь. С тех пор, как он лег рядом.

Л и к а. Это черт знает что! Куда смотрит администрация кладбища?

Мальчик тем временем равнодушно отходит в сторону и начинает тыкать веткой в неглубокую лужу.

А л и н а. Не кипятись. Ведь ее можно понять. Что нужно любой матери? Чтоб ее ребенок был рядом.

Л и к а (*ревниво*). Что же вы там делаете вместе?

М а т ь. Ничего. Стихи читаем. Смотрим на звезды...

Я к о в. Я пока доволен. Только ночами холодновато...

М а т ь (*читает стихи*). «Мы не смерти боимся, но с телом расстаться нам жалко. Так не с охотою мы старый меняем халат...» Кто написал?

А л и н а (*наобум*). Гораций?

М а т ь. Дельвиг.

Л и к а (*потеряв терпение*). Всё. Хватит! Уходим! (*Хватает мальчика за руку и тянет его за собой. Возмущенно.*) Вы только подумайте... Дельвиг!

А л и н а (*увязываясь следом*). Да нет, их можно понять! Главное — чтобы тебя не трогали!

Л и к а (*кричит*). Да не они это! Не они!

А л и н а. А кто же?

Л и к а. Сложнонаведенная галлюцинация, вот кто!

Небо затягивается тучами.

А л и н а (*не поспевая за Ликой*). Может, и галлюцинация...

Л и к а. Так я и поверила!.. Нашли дуру. Дельвиг на сороковой день после смерти! Нет ни здравого смысла, ни законов времени и пространства...

М а л ь ч и к (*наставительно*). Время течет в противоположные стороны...

Звучит резкий удар грома. Небо прорезает кривая молния.

Л и к а (*с ужасом*). Сейчас долбанет! И конец всему!

Все трое быстро бегут к выходу.

Аннотации научных статей

Михаил Трофименков, Марина Кронидова. Их съели
Рецензия на фильм Михаила Брашинского «Шопинг-тур». Авторы рассматривают новую картину — психологическую драму-оксюморон, постепенно превращающуюся в фильм ужасов, — в контексте всего творчества режиссера, анализируют ее структуру и образный ряд, необычный юмор, а также особенности стилистики и скрытые подтексты.
«Шопинг-тур», Михаил Брашинский, психологическая драма, оксюморон, фильм ужасов, подтекст

Нина Цыркун. Честный Эйб
Рецензия на фильм Стивена Спилберга «Линкольн», снятый по книге Дорис Кернс Гудвин «Команда соперников: политический гений Авраам Линкольн». Критик анализирует особенности режиссерского подхода к раскрытию личности американского президента, к работе с историческим материалом в целом, а также исследует нарративную и образную структуру фильма.
«Линкольн», Стивен Спилберг, экранизация, Дорис Кернс Гудвин, президент, история

Елена Стишова. Лайк для «Кинопробы»
Обзор IX Екатеринбургского МКФ «Кинопроба». Прослеживая историю развития «Кинопробы» — уже сложившегося, накопившего свои традиции международного фестиваля киношкол, — критик отмечает его особенности как уникального фестиваля-практикума, его достоинства и недостатки, а также исследует выявленные в этом году актуальные тенденции и наиболее яркие режиссерские работы.
Екатеринбургский МКФ «Кинопроба», традиции, фестиваль-практикум, актуальные тенденции

Евгений Майзель. Лето, пролетевшее незаметно
Рецензия на документальную картину «Лето с Антоном» Ясны Краинович, представленную в конкурсе «Артдокфеста»-2012. Отмечая сложность и тонкость этой противоречивой работы, критик исследует ее повествовательную и образную структуру, а также уникальные особенности режиссерского почерка Краинович.
«Лето с Антоном», Ясна Краинович, «Артдокфест»-2012, тонкость, образная структура, режиссерский почерк

Наталья Сиривля. Парадный портрет автохтона
Рецензия на фильм Дениса Клеблеева «31-й рейс», получивший приз как лучший полнометражный фильм на «Артдокфесте»-2012. Критик исследует нарративную структуру, метафорический ряд, а также ключевые мотивы и темы картины, в целом повествующей о превращении человека в машину для потребления, о людях — заложниках сырьевой экономики, лишенных возможности развиваться.
«31-й рейс», Денис Клеблеев, «Артдокфест»-2012, потребление, сырьевая экономика, развитие

Евгений Майзель. Любить по-русски
Рецензия на документальную картину «А была любовь» Хокана Пьенёвски и Коге Йонссона, представленную в конкурсе «Артдокфеста»-2012. Критик анализирует нарративную структуру фильма, его скрытые смыслы и мотивы, избранные режиссерами методы отражения на экране реальности российской жизни, а также эстетические особенности этой документальной работы.
«А была любовь», Хокан Пьенёвски, Коге Йонссон, «Артдокфест»-2012, нарративная структура, жизнь в России, реальность

Виктор Матизен. Пятьдесят минут на свежем воздухе
Рецензия на документальный фильм «5 минут свободы» Кирилла Сахарнова и Ксении Сахарновой. Автор анализирует картину, проводящую параллель между гражданским сопротивлением в СССР и в современной России, отмечая ее стилистические и повествовательные особенности, а также выявляя причины актуальности неигрового фильма, который можно рассматривать как соединение исторического свидетельства с гражданской акцией.
«5 минут свободы», Кирилл Сахарнов, Ксения Сахарнова, «Артдокфест»-2012, гражданское сопротивление, СССР, гражданская акция

Илья Бобылев. Очевидное невероятное
Рецензия на фильм «Да здравствуют антиподы!» Виктора Косаковского. Автор исследует сложную ленту, в которой на глазах зрителя пересоздается картина мироздания. Критик анализирует особенности повествования и пространственных конвенций фильма, его сюжетный и пластический аспекты, особую художественно-образную систему, выстраиваемую режиссером, а также уникальные особенности авторского метода Косаковского.
«Да здравствуют антиподы!», Виктор Косаковский, мироздание, пространственные конвенции, художественно-образная система, авторский метод

Адам Крук. Потерянная декада?
Автор исследует кинематограф Польши 2000-х годов: анализирует основные темы и тенденции в современном польском кино, отмечает наиболее яркие картины десятилетия, повлиявшие на развитие национального кино в целом, рассматривает его с социологической, политической, антропологической и культурологической точек зрения.
Кинематограф Польши, 2000-е годы, развитие национального кино, политика, культурология

Анджей Питрус. Старое и новое
Автор исследует кинематограф Польши 1990—2000-х годов — период его активного поиска своей идентичности, — уделяя внимание творчеству таких режиссеров, как Анджей Вайда, Владислав Пасиковский, Ян Якуб Кольский, и других. Автор прослеживает и анализирует сегодняшнее состояние польского национального кинематографа, отмечая его наиболее характерные стилистические, формальные и сюжетные особенности.
Кинематограф Польши, Анджей Вайда, Владислав Пасиковский, Ян Якуб Кольский, эволюция национального кино, поиск идентичности

S U M M A R Y

Truth is good, but isn't patriotism better?
Round table talk conducted during Artdocfest.

Andrei Smirnov — Alexander Arkhangelsky
Another cinema — another country
Artdocfest jury members on the main competition program. Conversed by Nina Zarkhi and Daniil Dondurei.

Mikhail Trofimenkov — Marina Kronidova
They've been eaten
Review of Mikhail Brashinsky's SHOPPING TOUR (Russia). The authors consider a new picture, which is a psychological drama-oxymoron, gradually turning into horror, in the context of the director's creation in general, analyze its structure and imagery, specific humor, as well as peculiarities of stylistics and hidden subtexts.
SHOPPING TOUR, Mikhail Brashinsky, psychological drama, oxymoron, horror, subtext

Nina Tsyrkun
Honest Abe
Review of Steven Spielberg's LINCOLN (USA), adaptation of Doris Kearns Goodwin's «Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln». The critic analyzes peculiarities of the director's approach towards the understanding of the American president's personality, working with historical material as a whole, as well as considers narration and structure of the film and its imagery.
LINCOLN, Steven Spielberg, adaptation, Doris Kearns Goodwin, president, history

Elena Stishova
A like for Kinoproba
Coverage of IX Ekaterinburg's International Kinoproba (CineTest). Tracing down the history of the festival, which has accumulated the traditions of its own, the critic marks its peculiarities as a unique festival-practical work, its flaws and merits, as well as analyzes the actual trends of the year and the most noted works.
Ekaterinburg's International Kinoproba, CineTest, traditions, festival- practical work, actual trends

Evgeny Maizel
Summer, that has gone invisibly
Review of Jasna Krajinovic's SUMMER WITH ANTON (Belgium), shown in the Competition of Artdocfest-2012. Marking complexity and subtlety of this controversial work, the critic explores its narrative structure and imagery as well as unique nature of Krajinovic's directorial method.
SUMMER WITH ANTON, Jasna Krajinovic, Artdocfest-2012, subtlety, imagery, directorial method

Natalya Sirivlya
An official portrayal of an auotochton
Review of Denis Klebleyev's THE 31st LONG HAUL (Russia) awarded with the prize for the best full-length picture at Artdocfest-2012. The critic analyzes narrative structure, metaphors and key motives and themes of the picture, telling of turning man into machine for consumption, of people as hostages of primary economics devoid of possibility to develop.
THE 31st LONG HAUL, Denis Klebleyev, Artdocfest-2012, consumerism, primary economics, development

Evgeny Maizel
Love in Russian style
Review of Håkan Pieniowski and Kåge Jonsson's ONCE THERE WAS LOVE (Sweden) from the Competition of Artdocfest-2012. The critic analyzes narrative structure of the film, its hidden intents, the methods of refection of the Russian reality, chosen by the director, as well as aesthetical peculiarities of this documentary.
ONCE THERE WAS LOVE, Håkan Pieniowski, Kåge Jonsson, Artdocfest-2012, narrative structure, Russian life, reality

Victor Matizen
50 minutes on the open
Review of Kirill Sakharnov and Ksenia Sakharnov's FIVE MINUTES OF FREEDOM (Russia). The author analyzes the picture, drawing parallel between social opposition in the USSR

and contemporary Russia, marking its stylistic and narrative details and disclosing the reasons for actuality of the documentary, which can be considered as junction of historical evidence and civilian action.
FIVE MINUTES OF FREEDOM, Kirill Sakharnov and Ksenia Sakharnov, Artdocfest-2012, social opposition, USSR, civilian action

Ilya Bobylyov
The obvious and incredible
Review of Victor Kossakovsky's ¡VIVAN LAS ANTIPODAS! (Germany — Argentine — Netherlands — Chile). The author explores a complex film, in which the picture of world is being reconstructed. The critic analyzes peculiarities of narration and spatial conventions of the film, its compositional and plastic aspects, a specific artistic imagery and unique peculiarities of the filmmaker's method.
¡VIVAN LAS ANTIPODAS! Victor Kossakovsky, world structure, spatial conventions, specific artistic imagery, directorial method

Andrei Zagdansky:
«Only intelligentsia needs Western values in Russia»
Portrayal of the renowned documentary filmmaker, presented in the form of conversation about Artdocfest, documentary cinema, the director's film preferences and his plans for the future. Conversed by Victor Matizen

Sasha Denisova:
«What a luck!»
Interviewed and commented by Olga Andreyeva.

Sasha Denisova
Morphology
Excerpts from a play.

Victor Kossakovsky:
«I am gathering money all over the world again»
Interview by Sergei Sytchev.

Andreas Dresen:
«We don't make rain»
Director's masterclass conducted during 2 in 1 film festival.

Adam Kruk
A lost decade?
The author explores Poland's cinema of the 2000s: analyzes main themes and trends in contemporary Polish cinema, marks the brightest pictures of the decade, which influenced upon development of the national cinema in general, treats it from socio-political, anthropological and culturological points of view.
Poland's cinema, the 2000s, development of the national cinema, politics, culturology

Andrzej Pitrus
The old and new
The author explores Poland's cinema of the 1990—2000s — the period of the active search of self identity, paying special attention to creation of Andrzej Wajda, Władysław Pasikowski, Jan Jakub Kolski. The author traces down and analyzes evolution of the national Polish cinema of the time, marks the most characteristic stylistic, formal and thematic features.
Poland's cinema, Andrzej Wajda, Władysław Pasikowski, Jan Jakub Kolski, evolution of the national Polish cinema, search of self identity

Roman Korneyev
Babylon
*A script.*Tatyana Bogatyryova
Sea inside you and beside
A script.

Yury Arabov
Concubino
A script.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

18+

Журнал издается при поддержке:

Первого канала

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Анна Закревская
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 11.02.13. Подп. к печати 21.02.13
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14292. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2013

КЕВИН СПЕЙСИ

HOUSE *of* CARDS

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

23:30

ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 ОТ 30.12.2011 Г. РЕКЛАМА.

26 девушек, один холостяк.
Он богат, хорош собой, знаменит.
Он искренен, нежен и хочет жениться.
ОН ВЫБЕРЕТ ТОЛЬКО ОДНУ
НОВОЕ РЕАЛИТИ-ШОУ
ХОЛОСТЯК
ТНТ
с 10 марта
каждое воскресенье в 21:00
16+

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, Е.НЕКРАСОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, А.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Ленфильм»: долгие проводы или перемена участи?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИН-2013

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

МАРГАРИТА ТЕРЕХОВА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Город, где живет кино
Фотография: эстетическая адаптация

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

КАК СНИМАТЬ НЕДОРОГОЕ КИНО (дискуссия)
ВОНГ КАРВАЙ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

«Личное дело»-2012
Пулат Ахматов. ЕНОТ
Марья Зелинская. ПРО ТО, КАК Я ПОПАЛ В ДОМ, ГДЕ ЛЕЧАТ ЛЮДЕЙ